

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le théâtre à l'heure du spectacle

Pour une lecture éthico-politique de l'œuvre de Roland Dubillard

Auteur : Noé Kempinaire

Promoteurs : Pierre Piret (UCLouvain) et Anne Régent-Susini
(Sorbonne-Nouvelle)

Année académique 2025-2026

Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à
finalité approfondie

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université.

J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues. Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Kempinaire Noé

Date : Le 19 mai 2026

Signature de l'étudiant :

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'N. Kempinaire', with a horizontal line drawn underneath it.

Remerciements

Je remercie d'abord très sincèrement Pierre Piret pour son accompagnement tout au long de l'écriture de ce mémoire, en particulier pour son aide dans la définition du sujet et pour ses précieuses relectures, mais également pour la grande liberté et la confiance qu'il m'a accordé. Je lui suis aussi profondément reconnaissant de m'avoir redonné le goût des études littéraires grâce à la qualité et l'exigence de ses enseignements, qui articulaient analyses littéraires et réflexions philosophiques, linguistiques et psychanalytiques avec une grande intelligence.

Je remercie également l'ensemble des participants au séminaire d'esthétique littéraire tenu en 2025, et en particulier Juliette Claerhout, Albertine Azar et Julien Boulanger, qui ont eu la gentillesse de me partager leurs travaux et qui ont ainsi contribué à nourrir des échanges particulièrement stimulants.

Enfin, je tiens à remercier mes parents qui m'ont soutenu tout au long de ces cinq années d'étude, me permettant d'aborder ce parcours avec la plus grande sérénité. Merci aussi à Alex, Raphaël, Sophie, Lucas, Natan, Hugo et Lou d'avoir rendu ces années inoubliables.

Table des matières

Introduction.....	6
1. Contexte et problématiques d'une œuvre.....	9
1.1. Un théâtre d'objets.....	9
1.1.1. Un Dubillard politique ?.....	9
1.1.2. L'objet et sa présence scénique.....	13
1.1.3. Les mots et les choses.....	16
1.2. L'héritage des avant-gardes.....	19
1.2.1. Vers une subjectivité absolue ?	19
1.2.2. Le dialogue automatique.....	Error! Bookmark not defined.
1.2.3. Un post-surréalisme ?	25
1.3. ...Où boivent les vaches ou l'art irréalisé	27
1.3.1. L'institutionnalisation de l'art.....	27
1.3.2. Le nominalisme dubillardien	30
1.3.3. L'art et la marchandise	32
2. Dubillard face aux mutations de l'après-guerre	36
2.1. Objectologie et érotologie dans <i>Naïves hirondelles</i>	36
2.1.1. Conflit générationnel ou mutation sociale ?	36
2.1.2. Une nouvelle <i>Weltanschauung</i>	40
2.1.3. Le système discursif des objets.....	43
2.2. <i>Les crabes ou Les hôtes et les hôtes</i> : fonctionnalisme et réification	46
2.2.1. Le mythe fonctionnaliste	46
2.2.2. Une théorie de la reconnaissance ?	50
2.2.3. La réversion contre la dialectique	53
2.3. Civilisation et barbarie dans <i>Il ne faut pas boire son prochain</i>	56
2.3.1. Le tragique quotidien.....	56
2.3.2. L'échange symbolique et la mort.....	59
2.3.3. Une allégorie du nazisme ?.....	64
3. Le choix du théâtre	68
3.1. La « retribalisation » du dialogue théâtral.....	68

3.1.1.	Une poétique du gaspillage ?	68
3.1.2.	Vers une nouvelle polyphonie	70
3.1.3.	La « retribalisation » du dialogue théâtral	72
3.2.	Le théâtre comme expérience	75
3.2.1.	La structure « diabolique »	75
3.2.2.	Hors-scène et « partialité » de la représentation	76
3.2.3.	Atomisation du drame et désagrégation du réel.....	79
3.3.	Vers un nouveau paradigme ? Représentation et simulation	80
3.3.1.	Simulation et performativité	80
3.3.2.	L'écriture humoristique : le « détournement par excès »	82
3.3.3.	La vengeance du réel.....	84
Conclusion		87
Bibliographie.....		90

Introduction

En date du 22 octobre 1947, Roland Dubillard écrivait dans ses *Carnets en marge* cette phrase : « J'étais relié à moi comme à un mot l'infini de ses significations possibles¹. » Sans doute les grandes questions qui traverseront la carrière du dramaturge, alors âgé d'à peine vingt-trois ans, sont-elles déjà annoncées ici : les questions de l'identité, du langage et de la relation à l'Autre s'y trouvent inextricablement liées. En réalité, il apparaît que ces trois questions peuvent être réduites à deux fondamentales – la question de l'identité (du « moi ») étant inséparable de celle de la relation à l'autre – voire à une seule et unique, si l'on considère que la réflexion sur le langage est elle-même un prolongement de la réflexion sur la relation à l'autre, en ce que le langage est précisément le grand Autre qui rattache le sujet à sa communauté.

Reprenant les analyses développées par Guy Debord dans *La Société du Spectacle*, puis par Jean Baudrillard tout au long de son œuvre² (*Le système des objets*, *L'échange symbolique et la mort*, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, *Simulacres et simulation*), il s'agira à travers ce mémoire de tenter de mieux cerner la poétique dubillardienne en mettant en regard ces analyses avec la lecture des *Carnets en marge* et de l'œuvre théâtrale de l'écrivain (principalement *Naïves hirondelles* et *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, mais également *Il ne faut pas boire son prochain* et *...Où boivent les vaches*). À cet égard, il importe de souligner que Dubillard, Debord et Baudrillard sont des quasi contemporains, inscrits dans un même contexte historique et intellectuel, ce qui confère une pertinence particulière à la mise en regard de leurs réflexions. L'objectif sera alors de situer le rôle que revêt le médium théâtral dans l'exploration de ces questions tant sur le plan thématique (foisonnement des objets, aliénation, place de l'art, du désir, abolition du passif et de l'actif, du dedans et du dehors, etc.) que sur le plan énonciatif, où le langage semble subir ces mutations de plein fouet, la logique analytique et linéaire héritée de la modernité laissant place à une logique simultanée et fragmentaire au sein de laquelle le signe se libère par son abstractisation même.

¹ Dubillard Roland, *Carnets en marge*, Paris, Gallimard, 1998, p. 36.

² Le lecteur attentif nous objectera peut-être que la mobilisation conjointe de ces deux auteurs est problématique dans la mesure où Baudrillard, s'il reprend certaines des analyses de Debord, ne s'en éloigne pas moins en proclamant la fin du spectacle comme rapport social, ne voyant pour sa part dans la société de son temps plus qu'un système de signe déconnecté de toute réalité vécue. Sans ignorer ces divergences de fond entre les deux penseurs, celles-ci nous semblent néanmoins pouvoir, dans une certaine mesure, être mises de côté dans le cadre d'une analyse littéraire. Nous laissons ainsi le soin aux philosophes d'éclaircir cette controverse et renvoyons à l'ouvrage d'Anselme Jappe, *Un complot permanent contre le monde entier*, dans lequel l'auteur consacre un chapitre à cette filiation problématique entre Debord et Baudrillard (Jappe Anselme, *Un complot permanent contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*, Paris, L'échappée, 2023, pp. 107-118).

Si le succès des pièces de Dubillard a sans doute tenu pour partie à leur *vis comica*¹, il s'agira donc ici de les prendre en quelque sorte *au sérieux*, et de tenter par la même occasion d'établir les conditions de possibilité d'une lecture éthico-politique de son œuvre. D'un point de vue méthodologique, cette contribution se différenciera ainsi des analyses de l'œuvre de Dubillard proposées jusqu'ici par sa mobilisation des concepts (aliénation, réification, etc.) et des théories issus de la vaste histoire du marxisme, de Georg Lukács à l'École de Francfort en passant par Lucien Goldmann, Henri Lefebvre ou encore Michel Clouscard. Ce mémoire n'a pas pour ambition d'invalidier les nombreuses analyses, pour la plupart très fructueuses, de l'œuvre de Dubillard proposées jusqu'ici, mais plutôt d'en suggérer un éclairage nouveau à l'aide d'un appareil critique original, non encore mobilisé dans l'analyse de cette œuvre si iconoclaste. Il nous faut ainsi reconnaître et souligner la grande fortune des approches sémiologiques, psychanalytiques et structuralistes de cette œuvre, au premier chef desquelles se trouvent les brillantes analyses de Robin Wilkinson² et de Michel Corvin³. Le récent article de Pierre Piret portant sur le concept de « consistance » dans l'œuvre du dramaturge⁴ nous apparaît également comme une contribution de premier plan, sur laquelle nous nous appuierons à plusieurs reprises dans notre analyse.

Il s'agira donc dans un premier temps de nuancer le constat d'un Dubillard prétendument « inclassable », en montrant le profond ancrage de son œuvre dans les questions de son temps (sans pour autant nier la singularité des réponses qu'il leur apporte) à travers une lecture croisée de son œuvre dramaturgique ainsi que des *Carnets en marge*, mais également en le situant vis-à-vis d'autres dramaturges de son époque et des avant-gardes du début du vingtième siècle. Cette première partie se conclura par une analyse de ...*Où boivent les vaches* qui aura pour but, entre autres choses, de tenter d'identifier le rôle que l'auteur confère à l'art dans un monde marqué par les phénomènes d'aliénation et de réification.

La seconde partie sera ensuite consacrée aux analyses de *Naïves hirondelles*, *Les crabes* ou *Les hôtes et les hôtes* et *Il ne faut pas boire son prochain*. Il s'agira alors de tenter d'identifier les enjeux sociaux et politiques que ces pièces questionnent en s'appuyant sur des références

¹ À ce propos, cf. ESCAMEZ Charlotte, *Roland Dubillard et le comique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

² WILKINSON Robin, *Le théâtre de Roland Dubillard : essai d'analyse sémiologique*, Berne, Peter Lang, 1989.

³ CORVIN Michel, « Préface », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, Paris, Gallimard, 2004 (Folio théâtre).

⁴ PIRET Pierre, « Capturer l'inconsistant : une voie dramaturgique. En relisant Roland Dubillard », dans *Le théâtre à l'ère de la reproductibilité technique*, colloque international organisé par Arnaud Rykner, Paris, Institut Universitaire de France (IUF) / Institut de Recherche en Études théâtrales (IRET, Sorbonne Nouvelle), 2-4 avril 2025, à paraître.

philosophiques et sociologiques proposant des analyses concrètes du fonctionnement de la société d'après-guerre.

Enfin, la troisième partie aura pour objectif de tirer certaines tendances générales de la poétique dubillardienne, en reliant les analyses dressées dans les deux premières parties à la situation concrète appréhendée à l'aide des catégories marxistes établies progressivement tout au long du travail. Il s'agira également de définir le rôle que revêt la forme théâtrale elle-même dans le traitement de ces enjeux, et de proposer ainsi une analyse la plus complète possible de cette œuvre en articulant non seulement les thèmes qui y sont déployés mais également la question de l'énonciation, si centrale pour toute pratique littéraire moderne.

1. Contexte et problématiques d'une œuvre

1.1. Un théâtre d'objets

1.1.1. Un Dubillard politique ?

« Alors on va aller vite, parce qu'il y a des tas de gens qui ont des trains à prendre. Moi non, je reste là, mais, quand même, ils sont pressés, presque le monde entier est pressé, en tout cas toute l'époque, et moi je suis de mon époque, je la suis partout où elle va. Ses angoisses, ma migraine. Alors on ira vite¹. »

Dans sa préface à *Naïves hirondelles*, Michel Corvin recense les opinions courantes concernant l'œuvre de Roland Dubillard : ce dernier aurait été un simple « jongleur de mots » qui n'aurait pas eu « le sens de la composition théâtrale », ayant été un dramaturge plus doué pour l'écriture de sketches courts comme les *Diablogues* que de pièces plus ambitieuses, caractéristiques de sa « seconde veine »². Parmi ces jugements hâtifs que Michel Corvin s'attache à nuancer, il demeure cependant encore deux idées reçues qui semblent avoir la peau dure – bien qu'elles s'excluent pourtant mutuellement – et qui ont trait à la catégorisation historique et esthétique de l'œuvre de Dubillard.

D'une part, l'œuvre de Dubillard est fréquemment rattachée à la catégorie problématique du « théâtre de l'absurde ». Si elle partage en effet certaines caractéristiques de ce que les critiques tentèrent de désigner par ce terme – à savoir l'atomisation du drame, l'évocation de la vacuité de l'existence, un humour souvent aberrant, etc. – il n'en demeure pas moins que cette opération en vient à nier la singularité de l'œuvre du dramaturge, qui se voit dès lors rattachée à celle d'auteurs qui lui sont contemporains, exemplairement Eugène Ionesco et Samuel Beckett. D'autant que les auteurs qui sont ainsi associés au nom de Dubillard sous la bannière de « l'absurde » (Ionesco, Beckett, mais également Genet ou Adamov) et qui sont censés être les représentants emblématiques de ce prétendu mouvement ont eux-mêmes exprimé un rejet assez net de cette catégorie, comme c'est le cas pour l'auteur de *La Cantatrice chauve*, pour qui cette catégorie « est dès maintenant assez vague pour ne vouloir rien dire et pour tout définir facilement³. » En ce qui concerne Dubillard, cette catégorisation apparaît également problématique en ce que son œuvre ne met pas en scène un monde fondamentalement

¹ DUBILLARD Roland, ...*Où boivent les vaches*, Paris, Gallimard, 1973 (Le Manteau d'Arlequin), p.17.

² CORVIN Michel, « Préface », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., pp.7-8.

³ IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1991, p.209.

« absurde » ou insignifiant, mais qu'elle s'attache plutôt à problématiser le sens convenu pour en interroger les postulats épistémologiques.

D'autre part, cette difficulté à circonscrire l'œuvre conduit parfois à la qualifier d'« inclassable » en raison de son caractère volontiers iconoclaste, ce qui revient à nier l'ancrage profond de son œuvre dans les problèmes non seulement dramaturgiques, mais également politiques et philosophiques, de son temps. Et pour cause, Dubillard s'est en effet toujours tenu assez loin de tout collectif ou organisation qui eût pu menacer son indépendance en tant qu'écrivain, en témoigne le jugement sévère qu'il porte sur l'engagement de certains de ses homologues : « Ils entrent au PC pour en finir. Là, ils se sentent "arrivés". Ils s'y rangent, eux et leurs valeurs. Ils se mettent à l'abri dans le creux immobile de la vague, ou entre les cornes du taureau¹. » Cette méfiance vis-à-vis de l'engagement semble donc davantage tenir à la volonté de ne pas se défaire de sa propre responsabilité individuelle qu'à une fuite face aux problèmes qui parcourent son époque.

In fine, ces deux lectures apparaissent ainsi comme les deux versants d'une même impasse critique : l'une réduit l'œuvre à une catégorie vague et englobante, l'autre la soustrait à toute tentative de catégorisation, sans jamais interroger son inscription dans les mutations de la société et du théâtre d'après-guerre. Car si Dubillard est en effet loin d'être un auteur « engagé », l'on trouve néanmoins tout au long de son œuvre une conscience accrue des problèmes qui pèsent sur la société de son temps, et particulièrement de l'aliénation qu'engendre la marchandisation de l'ensemble des secteurs de l'existence, tendance qui se développe à une échelle encore jamais vue dans l'histoire de l'humanité au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Cette conscience apparaît à plusieurs reprises dans ses *Carnets en marge*, notamment lorsque l'auteur se penche sur le statut du travail au sein de cette société :

Nous sommes, dans la société actuelle, condamnés à accomplir par égoïsme des tâches qui ne peuvent satisfaire l'égoïsme ; et qui pourraient dans une autre société satisfaire un besoin de communauté. Si je pêchais des thons non pour gagner ma vie, mais pour que des hommes occupés à terre puissent manger du thon, mon travail serait un plaisir².

À la lecture de ces lignes, il apparaît que la relation sans cesse conflictuelle à l'autre qui transparaît tout au long de la lecture des *Carnets*, ainsi que la grande solitude qui en découle, semble devoir être réévaluée : elle est certes bien un mal métaphysique, mais elle est également un mal social qui prend sa source dans l'isolement des individus au sein de la société capitaliste et, plus largement, dans la *séparation* elle-même qui est, comme l'écrit Debord, « l'alpha et

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.139.

² *Ibid.*, p.181.

l'oméga du spectacle¹ » en ce que son « mouvement essentiel [...] consiste à reprendre en lui tout ce qui existait dans l'activité humaine à l'état fluide, pour le posséder à l'état coagulé, en tant que choses qui sont devenues la valeur exclusive par leur *formulation en négatif* de la valeur vécue² ». C'est donc tout le problème de la marchandise et de ses effets sur la vie humaine (à travers le phénomène de réification notamment³) qui est posé ici comme dans l'ensemble de l'œuvre du dramaturge.

Fidèle à lui-même, Dubillard décrit d'ailleurs le phénomène de l'aliénation en des termes décalés, montrant toute l'absurdité d'un monde gouverné par une valeur d'échange purement abstraite : « Mais comment travailler ? Le travail n'avait aucun sens. [...] L'argent gagné signifiait seul quelque chose, mais cette signification ne se communiquait pas au travail lui-même ; il aurait fallu non le gagner, mais le fabriquer⁴. » Là encore, si le problème du sens est central chez Dubillard – notamment dans son rapport au langage, mais également à l'existence humaine plus généralement – il semble que ce malaise, éprouvé métaphysiquement sous sa plume, s'ancre en réalité dans un état de fait propre à la société de son temps, dont l'auteur prend conscience assez clairement au fil de l'écriture de ses *Carnets*. L'impossibilité d'une véritable expression de soi dans le travail est ainsi également évoquée lorsqu'il écrit à la fin du mois d'octobre 1949 : « Nos métiers devraient différer comme nos visages. Je m'étonne que les employés des PTT se ressemblent si peu. Où passe cette singularité qu'exprime leur physionomie ? Car ce n'est pas dans leur travail⁵. » La séparation du producteur de son produit au sein du capitalisme industrialisé peut ainsi fournir une explication concrète aux obsessions qui traversent l'œuvre de l'auteur. C'est que le problème de l'aliénation, loin de limiter ses effets à la seule sphère de la production, contamine bien plutôt l'ensemble de la vie, comme le notait déjà Georg Lukács dans *Histoire et conscience de classe* à propos du fétichisme de la marchandise :

[...] le problème du fétichisme de la marchandise est un problème *spécifique* de notre époque et du capitalisme *moderne*. Le trafic marchand et les relations marchandes correspondantes [...] ont déjà existé, on le sait, à des étapes très primitives de l'évolution de la société. Mais il s'agit ici de savoir dans quelle mesure le trafic marchand et ses conséquences structurelles sont capables d'influencer *toute* la vie, extérieure comme intérieure, de la société⁶.

¹ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (Folio essais), §25.

² *Ibid.*, §35.

³ Sur ce concept, cf. LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe*, trad. de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960 (Arguments).

⁴ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, *op. cit.*, p.169.

⁵ *Ibid.*, pp.138-139.

⁶ LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe*, *op. cit.*, p.110.

Cette analyse du philosophe hongrois sera d'ailleurs reprise dans *La Société du Spectacle*, avec le style radical et assertif caractéristique du fondateur du situationnisme : « Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à *l'occupation totale* de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde¹. » Il semble que ce soit donc bien en tant que « problème spécifique » du capitalisme moderne, pour reprendre les mots de Lukács, qu'il faille comprendre les thèmes récurrents qui traversent l'œuvre de Dubillard.

Par ailleurs, si les analyses de Dubillard recoupent tant celles exposées par Debord et Lukács, c'est que l'auteur de *Naïves hirondelles* a manifestement connaissance des problèmes posés par la philosophie marxiste de son temps. À cet égard, il est frappant de voir comment Dubillard, alors jeune étudiant en philosophie à la Sorbonne, prend acte du geste philosophique marxien qu'il semble faire sien en le résumant d'une formule laconique : « Ce n'est pas la philosophie qui explique le réel, c'est le réel qui explique la philosophie². » Le ralliement à une philosophie matérialiste ne peut être exprimé plus clairement et concorde avec la désacralisation – voire le véritable démantèlement – du *logos* que le dramaturge entreprend dans chacune de ses œuvres. D'autant que Dubillard prend explicitement acte dans ses *Carnets* des problèmes posés par l'omniprésence de la marchandise dans la vie quotidienne, et notamment de la réification des rapports humains que celle-ci engendre, problèmes qui n'ont eu de cesse d'intéresser les philosophes et les sociologues, marxistes notamment, à la suite de Lukács :

Mes meubles et moi, malgré notre intimité apparente, nous vivons en étrangers l'un pour l'autre. Nous n'avons pas de relations véritables, d'homme à meuble. Pour moi, quand je fais un effort pour penser à mon tapis, c'est l'homme qui l'a tissé, peut-être mort maintenant, que je voudrais avoir connu³.

Ici, c'est le projet capitaliste qui est dénoncé par l'auteur dans sa volonté de remplacer les relations entre hommes par des « relations rationnellement réifiées⁴ », de reconfigurer les désirs des individus pour les faire coïncider avec le fonctionnement d'un mode de production pourtant incompatible avec une vie authentiquement humaine. Cette mutation des relations humaines en

¹ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §42. L'influence des théories de Lukács sur la pensée de Debord est en effet bien connue, le second chapitre de *La Société du Spectacle* (intitulé « la marchandise comme spectacle ») s'ouvrant sur un extrait d'*Histoire et conscience de classe*. Pour une contribution plus large traitant des différentes influences ayant forgé l'œuvre et la pensée de Debord, cf. COCHARD Bertrand, *Guy Debord et la philosophie*, Paris, Hermann, 2021 (Philosophie).

² DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.99. Cette phrase de Dubillard fait en effet écho à la fameuse formule de Marx dans sa *Critique de l'économie politique* selon laquelle « Ce n'est pas la conscience des hommes qui déterminent leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience. » (MARX Karl, « Critique de l'économie politique », dans *Œuvres*, éd. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade), p.273.)

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.83.

⁴ LUKACS Georg, *Histoire et conscience de classe*, op. cit., p.119.

relations marchandes laisse donc place à un grand vide, lequel correspond à l'écart ontologique qui sépare l'homme de la marchandise. L'homme se voit ainsi relégué au rôle d'acteur passif d'un monde d'objets dont il est nécessairement exclu : « La nuit, sur les boulevards, à part l'écran panoramique et les accidents d'automobile, il ne se produit pas grand-chose d'intéressant¹. », écrit l'auteur. C'est donc ce vide que le spectacle est censé combler à travers la contemplation d'objets quels qu'ils soient : écrans panoramiques, automobiles, vêtements à la mode, gadgets de tout ordre, etc.

Bien entendu, ces parallèles dressés entre certaines réflexions de Dubillard et les concepts développés par la philosophie marxiste de son temps n'ont pas pour but de faire de l'auteur des *Diablogues* un dramaturge rallié à la cause communiste à la manière d'un Bertolt Brecht, par exemple. Il s'agit simplement de tenter d'éclairer un pan souvent négligé de son œuvre en montrant les résonances qui existent avec cette école de pensée. Car s'il est difficile de rallier Dubillard à une « école » artistique ou philosophique, il n'en demeure pas moins que son œuvre prend place dans un contexte bien précis – celui du développement, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, du capitalisme d'organisation et de la marchandisation progressive de l'ensemble des secteurs de l'existence qui l'a accompagné – et qu'elle en porte dès lors la marque, en même temps qu'elle ne cesse de l'interroger : l'univers de Dubillard, comme celui des romans de Robbe-Grillet analysés par Lucien Goldmann², est un monde déserté par l'homme où règne désormais sans partage la marchandise, et la scène de théâtre se fait dès lors le reflet du monde extérieur, où ne subsiste plus que des ersatz d'hommes entourés d'objets divers, lesquels sont souvent doués d'une plus grande « agentivité » – pour utiliser un concept à la mode – que les personnages eux-mêmes.

1.1.2. L'objet et sa présence scénique

L'omniprésence des objets dans le théâtre de Roland Dubillard comme dans l'œuvre de bon nombre de ses contemporains traduit donc un certain état de la société capitaliste, marqué par l'aliénation et le fétichisme de la marchandise, dont l'une des conséquences est la réification des rapports humains, et dont l'auteur interroge les implications aux niveaux politique, linguistique et anthropologique. Dans les analyses que proposent Debord et Baudrillard de

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.256.

² GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964 (Tel).

l'omniprésence de la marchandise, l'objet apparaît comme ce qui est censé rendre de façon parfaitement artificielle et abstraite sa cohérence au monde séparé concrètement par la division du travail : « Dans l'image de l'unification heureuse de la société par la consommation, la division réelle est seulement *suspendue* jusqu'au prochain non-accomplissement dans le consommable¹. », écrit Debord. C'est cette « division réelle » que Baudrillard se propose d'analyser dans *Le système des objets* en tentant de répondre à la question suivante : « Où sont finalement, non pas la cohérence abstraite, mais les contradictions vécues dans le système des objets² ? » S'il n'est pas théoricien à proprement parler, il semble néanmoins que la scène de théâtre soit un endroit privilégié pour Dubillard dans l'analyse de ces contradictions vécues. Car la cohérence censée être créée par le « système des objets » ne peut que s'effondrer dès lors que la marchandise est retirée du monde pour être portée à la scène, étant ainsi dépouillée de l'ensemble fonctionnel auquel elle appartient et de toute l'idéologie qui l'accompagne. Dans ses *Carnets en marge*, Dubillard semble ainsi comparer la scène de théâtre à un jardin où le dramaturge collecterait des objets dérobés à la vie quotidienne :

Jardin secret, déjà plein de tant de choses dérobées. Débris de bois soustraits à la contrainte d'une planche, – planche arrachée à la dure loi de sa barque. Bientôt, la barque tout entière sera dans le jardin, mais dispersée, chacun de ses morceaux se croyant à jamais loin des autres, se reposant ; je les ai sauvés de ce qu'ils faisaient ; je les ai sauvés de la mer. Je rapporte aujourd'hui un morceau de ville. Personne ici ne dira son nom. Dans le jardin que je leur ai préparé, les choses n'appartiennent à rien³.

En dehors de la personnification tout à fait significative des objets dans cet extrait – qui fait écho aux analyses de Lukács sur le phénomène de réification –, ceux-ci apparaissent dans ce « jardin » dans leur vérité brute, c'est-à-dire dans leur caractère fragmentaire, séparé, lequel est mis au jour dès lors qu'ils sont soustraits au monde pour être portés à la scène.

Rendu à sa liberté première, l'objet se voit alors doté d'une autonomie dramaturgique inédite. Dans ses célèbres *Diablogues*, Dubillard fait ainsi très souvent dialoguer ses deux personnages par l'intermédiaire d'un objet quelconque : un piano dans « La Leçon de piano », un compte-gouttes dans « Le Compte-gouttes », une balle de tennis de table dans « Le Ping-pong », etc. De ce fait, l'objet devient le support du dialogue entre les deux personnages, à la façon du récitatif durassien théorisé par Arnaud Rykner⁴. Mais si l'absence de l'objet permettait à Duras de créer une certaine connivence entre les personnages, unis à travers un souvenir ou un fantasme commun, chez Dubillard, c'est au contraire la présence concrète de l'objet qui mine le dialogue de l'intérieur et en vient à rendre toute communication impossible, ou du

¹ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §69.

² BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 (Tel), p.17.

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., pp.298-299.

⁴ RYKNER Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988.

moins sujette aux malentendus et aux incompréhensions répétés. La communication, suscitée et médiée par l'objet, en vient donc progressivement à se déliter à mesure que ce dernier révèle sa relative absurdité. Car l'objet, dans sa vérité brute exposée sur la scène de théâtre, n'a pas de logique propre : celle-ci doit lui être conférée par un certain nombre d'habitudes et de réflexes préexistants, et c'est donc en le dépouillant de ce qui est habituellement projeté mécaniquement sur lui qu'apparaît toute son étrangeté et son inhumanité. Ainsi, dans « La Leçon de piano », quand Deux demande à Un de lui jouer un do, celui-ci retarde l'exécution du geste, demandant légitimement sur quel « do » il faut appuyer et avec quelle main, puis avec quel doigt, avant de finir par capituler devant cette tâche pourtant d'une simplicité apparemment élémentaire¹. Le théâtre de Dubillard fait ainsi vaciller l'évidence du monde et de la communication, en révélant que ce qui paraît le plus simple ne l'est qu'au prix d'un certain nombre de conventions tacites.

Car c'est plus largement dans sa fonction d'institution du réel que l'objet devient sujet – sans mauvais jeu de mots – au paradoxe. Comme le note Pierre Piret, dans « Le Compte-gouttes », l'objet au centre du « diabolique » crée ainsi une rupture dans l'ordre du logos en mettant à mal la réversibilité du signe et l'idée d'un réel appréhendable et représentable qui lui est conjointe, en rendant invérifiable l'opération qu'il effectue². C'est cette même idée qui révolte Deux dans « La leçon de piano », lorsqu'Un reconnaît un ré sans même avoir vu l'exécution du geste de l'élève : l'arbitraire qui unit le signifiant au signifié est mis au jour à travers cette institution problématique du signifiant. *In fine*, la présence toujours problématique des objets traduit donc le hiatus qui existe entre les hommes et leur environnement, qui apparaît sur la scène de théâtre dans une matérialité sans fard à travers le dérèglement méthodique des automatismes perceptifs et langagiers opéré par Dubillard. Dans les *Carnets en marge*, le problème du langage dans sa fonction d'institution du réel est également posé à plusieurs reprises à travers la référence au printemps :

Que le printemps ait un nom nous engage à le saisir. Mais il fait irruption partout à la fois, et l'on aurait beau aller vite, il nous échapperait toujours. Le printemps est nombreux comme ce que recouvre le mot femme, et il faut déplorer qu'il n'existe rien pour lui d'analogue à ce qu'est pour la femme en général ma femme en particulier³.

Loin d'être un simple outil servant à représenter et à catégoriser le réel, le langage apparaît ici bien davantage dans sa nature *productive* ou institutive. Comme le notait déjà Dubillard plus tôt dans ses *Carnets* : « Bien entendu, le printemps n'existe pas. Ce n'est pas une chose qu'on

¹ DUBILLARD Roland, « La leçon de piano », dans *Les diaboliques et autres inventions à deux voix*, Paris, Gallimard, 1998 (Folio), pp.17-21.

² PIRET Pierre, « Capturer l'inconsistant : une voie dramaturgique. En relisant Roland Dubillard », *op. cit.*, p.2.

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, *op. cit.*, p.202.

appelle le printemps¹. » Si elle peut paraître anodine, la référence au printemps chez le dramaturge témoigne donc de grands bouleversements ayant trait au statut du signe dans la société de son temps, et se retrouvera dans le titre d'une de ses productions les plus fameuses, *Naïves hirondelles*².

1.1.3. Les mots et les choses

Cette mise à mal de la réversibilité du signe opérée par Dubillard permet de mieux cerner son approche du théâtre et, plus largement, du langage. Car c'est précisément sur ce postulat épistémologique que s'est construite la « métaphysique de la réalité et de l'apparence³ » qui fut la matrice idéologique de la bourgeoisie depuis la Renaissance jusqu'à la révolution industrielle. Dans ce cadre de pensée, le signe continuait alors – en dépit de sa nature arbitraire – de renvoyer à une nature préexistante :

Non discriminant (il n'est plus que compétitif), allégé de toute contrainte, disponible dans l'universel, le signe moderne simule pourtant encore la nécessité en se donnant pour lié au monde. Le signe moderne rêve du signe antérieur et voudrait bien, avec sa référence au réel, retrouver une *obligation* : il ne retrouve qu'une *raison* : cette raison référentielle, ce réel, ce « naturel » dont il va vivre⁴.

Dans ce paradigme classique donc, signifiant et signifié sont unis à travers la référence à une nature, à un réel qui préexiste au langage. Comme le note Baudrillard, « toute cette ère classique est par excellence celle du théâtre⁵ », qui s'est précisément construit sur ces jeux constants entre vrai et faux, entre réel et apparence, entre original et contrefaçon. Mais la révolution industrielle, qui installe la *production* comme mode hégémonique d'être au monde, rompt avec cette croyance dans le vrai, dans l'original :

C'est une nouvelle génération de signes et d'objets qui se lève avec la révolution industrielle. Des signes [...] qui n'auront donc plus à être *contrefaits*, puisqu'ils seront d'emblée *produits* sur une échelle gigantesque. [...] La relation entre eux n'est plus celle d'un original à sa contrefaçon, ni analogie ni reflet mais l'équivalence, l'indifférence. Dans la série, les objets deviennent simulacres indéfinis les uns des autres, et, avec les objets, les hommes qui les produisent. Seule l'extinction de la référence originale permet la loi généralisée des équivalences, c'est-à-dire *la possibilité même de la production*⁶.

Le référent s'efface alors au profit d'une équivalence entre l'ensemble des termes composant la chaîne des signifiants : langage et monde se distinguent radicalement, libérant les signes de

¹ *Ibid.*, p.115.

² C'est en effet par l'intermédiaire du proverbe selon lequel « Une hirondelle ne fait pas le printemps » que cette référence apparaît.

³ BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976 (Tel), p.83.

⁴ *Ibid.*, p.83.

⁵ *Ibid.*, p.84.

⁶ *Ibid.*, p.90.

leur nécessaire ancrage dans une nature qui les dépasse¹. Tout au long de son œuvre, Dubillard semble questionner cette nouvelle « économie politique du signe », pour reprendre le célèbre titre de Baudrillard : « Quand les oiseaux, les fleurs, les sons et les couleurs sont des signes² », écrit-il dans son journal. Sans doute doit-on entendre ici que ces phénomènes « *ne sont que* des signes », le lien entre ces signes et leur référent étant désormais rompu. Mais Dubillard semble également s'amuser de la grande liberté qui lui est dès lors offerte par ce nouveau régime linguistique et littéraire : « Les huîtres ne ressemblent pas à des huit, et on les vend par douze³ », remarque-t-il, mettant au jour par là tout l'arbitraire qui caractérise désormais le signe.

Mais cette libération du signe linguistique ne va pas sans un effet d'abstractisation, la valeur d'usage des objets comme des signes s'effaçant progressivement derrière leur seule valeur d'échange. Comme le note Debord, il s'ensuit alors une dévaluation de leur qualité au profit du seul critère quantitatif :

La perte de qualité, si évidente à tous les niveaux du langage spectaculaire, des objets qu'il loue et des conduites qu'il règle, ne fait que traduire les caractères fondamentaux de la production réelle qui écarte la réalité : la forme-marchandise est de part en part l'égalité à soi-même, la catégorie du quantitatif. C'est le quantitatif qu'elle développe, et elle ne peut se développer qu'en lui⁴.

Mutation sociale de premier plan que cette substitution du qualitatif par le quantitatif à tous les niveaux de l'existence, et qui ne peut rester sans conséquence pour toute pratique artistique s'inscrivant dans un tel contexte. Car que deviennent alors le théâtre et, *a fortiori*, le langage, lorsque, d'une part, ce lien entre le monde et sa représentation n'est plus assuré et que, d'autre part, la valeur d'usage des signes est dévaluée ? Il semble que cette double question traverse l'œuvre de Dubillard, qui ne cesse d'interroger le statut du signe tout au long de son œuvre, en témoignent les nombreuses réflexions présentes à ce sujet dans les *Carnets en marge*.

Il s'agit en effet pour le dramaturge de parvenir à contrecarrer cette perte de qualité du signe linguistique et de remédier à toute la contingence qui le sépare désormais de son référent en usant de stratagèmes dramaturgiques et poétiques, comme par exemple : « Arriver

¹ Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault proposait une analyse assez similaire de l'évolution du statut du signe de la Renaissance à l'époque moderne, à la différence près qu'il y distinguait l'*épistémè* de la Renaissance de celle de l'âge classique, là où Baudrillard n'y voit qu'un seul et même paradigme, à savoir ce qu'il nomme la « métaphysique de la réalité et de l'apparence », dont Foucault situe l'apparition plutôt au dix-septième siècle. Ces controverses historiques ne semblent pas devoir être tranchées dans le cadre de ce travail, qui ancre son analyse dans un régime ultérieur. L'analyse de Baudrillard a néanmoins l'avantage de relier cette évolution du statut du signe aux conditions socioéconomiques qui l'ont déterminée (sans doute doit-on voir là l'influence que la théorie marxiste a exercée sur l'auteur), là où l'analyse foucauldienne se contente de décrire la succession de ces différentes *épistémès*, certes assez brillamment mais de manière relativement indépendante de leur contexte d'apparition et de développement.

² DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.233.

³ *Ibid.*, p.293.

⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §38.

à remplacer le mot “solitude”, par exemple, par un mot aussi concret que “limonade” pour que le lecteur éprouve ce que j’entends par “solitude”, au lieu de l’apprendre¹. » C’est ici l’idée d’une langue commune qui est mise en question par Dubillard, qui en interroge les limites pour une pratique littéraire s’inscrivant dans un contexte économique et social où l’idée de communauté est précisément malmenée. Car comme le notait Guy Debord, l’avènement de la « société spectaculaire » a en effet entraîné « la dissolution de toutes les valeurs communes et communicables, dissolution qui est produite par la victoire d’annihilation qu’a remportée, sur le terrain de l’économie, la valeur d’échange dressée contre la valeur d’usage² ». Cette analyse ne peut en effet rester sans conséquence pour toute pratique littéraire prenant place dans ce contexte, le dialogue qui constitue le cœur du drame fonctionnant nécessairement « par personnes interposées³ », comme le note ironiquement Dubillard à travers une formule aux airs de lapalissade. Il faut alors redoubler d’inventivité pour contourner cet état de fait dressé par Debord : comme chez Mallarmé, l’apparente opacité des textes de Dubillard semble dès lors être le moyen pour l’auteur de parvenir à une réelle compréhension mutuelle, laquelle est rendue impossible dans le langage du quotidien.

Mais ce qui frappe *a priori* plutôt à la lecture de l’œuvre de Dubillard, c’est précisément l’impossibilité d’une telle compréhension mutuelle dans le monde qu’il met en scène. À cet égard, Debord avait lui-même proposé une analyse de l’art moderne et de l’impossibilité de la communication qu’il traduisait dans *La Société du Spectacle* :

Le fait que le langage de la communication s’est perdu, voilà ce qu’exprime positivement le mouvement de décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime négativement, c’est le fait qu’un langage commun doit être retrouvé [...] dans la praxis, qui rassemble en elle l’activité directe et son langage⁴.

Suivant cette analyse, l’art et la littérature modernes exprimeraient donc la quête d’une communication véritable, laquelle se trouverait déçue par les conditions matérielles d’existence qui empêcheraient l’avènement d’un tel dialogue. En ce qui concerne le drame, Sarrazac a en effet constaté la décomposition formelle qui s’est produite à partir de dramaturges comme Ibsen ou Maeterlinck, faisant basculer le théâtre dans un nouveau paradigme⁵. En dépit de sa relative généralité, il semble ainsi que l’analyse de Debord offre une clef de lecture féconde pour l’étude de l’œuvre de Dubillard en éclairant certains des enjeux qui l’animent. Car l’un des leitmotifs

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.63.

² DEBORD Guy, « Décomposition et récupération », dans *Internationale situationniste*, n°10, mars 1966, p.59 (cité dans JAPPE Anselm, *Guy Debord*, 3^e éd., Paris, La Découverte, 2020 (La Découverte poche), p.59).

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.271.

⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §187.

⁵ SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

de cette œuvre semble précisément être de faire apparaître les « contradictions vécues » du langage par-delà sa « cohérence abstraite », pour reprendre les termes de Baudrillard. Le théâtre devient alors le lieu privilégié de cette recherche, en ce que la scène de théâtre, par son ancrage spatial, permet précisément de concrétiser les abstractions produites par le langage. Car c'est toujours le particulier qui est porté à la scène, et le « devenir scénique » – l'expression est de Sarrazac¹ – du texte dubillardien semble consister précisément dans cette particularisation, cette concrétisation de l'abstraction qui est, selon Debord, « le mode d'être concret du spectacle² » et qui se manifeste dans le rapport des individus au langage : s'ensuivent alors des malentendus répétés qui font retarder sans cesse la compréhension mutuelle des personnages, en témoigne notamment les premières scènes de *Naïves hirondelles* qui, comme le note Michel Corvin³, reposent toutes sur un quiproquo qui n'est dissipé qu'à la scène V de l'Acte I.

1.2. L'héritage des avant-gardes

1.2.1. Vers une subjectivité absolue ?

« Je ne veux pas de mots inventés par d'autres. Tous les mots ont été inventés par les autres⁴. »

En prolongeant l'analyse proposée par Debord concernant l'art de son temps et en l'appliquant au théâtre de Dubillard, il apparaîtrait que l'insistance continue de l'auteur sur la contradiction, le paradoxe ainsi que sur l'impossibilité d'une communication véritable, traduiraient en creux la quête d'un absolu, à savoir la cohérence – et la *consistance*⁵ – du monde et la réconciliation de l'opposition ontologique entre le sujet et l'objet à tous les niveaux de l'existence. Sous la plume du dramaturge, cette quête d'absolu prend par moments la forme d'un fantasme régressif : « Peut-être le paradis perdu de l'enfance consistait-il en une présence. Il n'y avait pas ce « et » qui sépare ma vision et moi [...]. C'était un paradis de la confusion mentale⁶ », écrit-il dans ses *Carnets en marge*. Cette séparation entre le sujet et l'objet, étant ancrée profondément dans la structure même du langage (elle est traduite par ce « et » dont parle Dubillard), semble quasiment indépassable, et la réconciliation de ces deux entités

¹ *Ibid.*

² DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §29.

³ CORVIN Michel, « Notes », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, Paris, Gallimard, 1962 (Folio théâtre), p.259.

⁴ BALL Hugo, *Manifeste Dada*.

⁵ Sur ce concept, cf. PIRET Pierre, « Capturer l'inconsistant : une voie dramaturgique. En relisant Roland Dubillard », op. cit.

⁶ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.64.

ontologiques est alors reléguée au rang du fantasme ou du rêve, lequel « suppose l'abolition de toute distance entre le sujet et l'objet¹ », note l'auteur. Le lien avec l'entreprise surréaliste apparaît dès lors, laquelle ne s'était donné d'autre but que de dépasser ces contradictions à travers le surgissement de l'inconscient dans l'espace du texte littéraire. À propos de cette entreprise, André Breton et Paul Éluard écrivaient ainsi en 1938 :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point².

L'écho ne peut être plus explicite : empêtré dans la contradiction, l'esprit dubillardien n'en garde donc pas moins, à la manière des surréalistes, une visée vers l'absolu d'une présence qui abolirait la distance entre le sujet et l'objet. D'où l'insistance sur le seuil dans une pièce comme *Les crabes*, par exemple : la frontière entre le dedans et le dehors est en effet le lieu où la contradiction se trouve matérialisée, concrétisée sur la scène à travers le mur de cette maison au bord de la mer. La « porte » ou le « trou » qui percent cette frontière viennent alors faire s'évanouir ces contradictions, ou plutôt montrer leur caractère partiel et paradoxal, cristallisant en un point une forme d'absolu où les oppositions s'évanouissent³.

In fine, c'est donc toujours la quête de la « vraie vie » dont il est question ici, quête qui a animé les projets artistiques d'avant-garde tout au long du vingtième siècle, du dadaïsme de Tzara au lettrisme d'Isou en passant par le surréalisme de Breton. Antonin Artaud, figure majeure de ces mouvements d'avant-garde et du théâtre du vingtième siècle, exprimait d'ailleurs déjà ce désir de réconciliation entre l'homme et son environnement :

La mutation rédemptrice qu'Artaud appelle de ses vœux engage l'Européen dans un devenir « plus qu'humain ». Cet homme, qui ne serait pas entièrement fait de main d'homme, s'ouvre au *monde* qui l'excède et le contient – homme « en éveil, et en contact avec tout ce qui l'entoure, tirant des forces de tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire de la vie universelle qui le submerge intégralement⁴ »

Ce qui intéresse en effet Artaud, c'est bien la relation qui unit l'homme au monde, « leur entremêlement réciproque⁵ », et la possibilité de faire renaître une véritable culture à partir de cette relation même. Chez Dubillard, cette quête d'une réconciliation entre l'homme et le monde se traduit tantôt par un idéal de la suppression du soi qui se dissoudrait dans le monde, tantôt par un idéal de la subjectivité absolue qui ne serait pas prise dans l'éternel paradoxe décrit par Henri Lefebvre lorsqu'il écrit qu'« Ayant d'autres êtres pour objets, [l']homme est objet

¹ *Ibid.*, p.109.

² BRETON André et ELUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 2005, p.26.

³ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴ PENOT-LACASSAGE Olivier, « Culture ou barbarie », dans *Les Temps Modernes*, n°687-688, 2016/1, p.277.

⁵ *Ibid.*, p.279.

pour d'autres êtres. Il est à la fois sujet et objet opposés mais inséparables¹ ». Cette réciprocité problématique est notamment au cœur des *Crabes*, pièce dans laquelle le rapport de propriétaires à locataires – de sujets à objets – apparaît comme le véritable nœud dramatique. Aporie qui traduit le hiatus entre le sujet et le monde qui l'entoure et qui, à en croire Lukács, est au fondement même de toute pratique littéraire moderne².

Mais pour Dubillard, il s'agit dans un premier temps plutôt de parvenir à conjurer cette malédiction en en sapant les fondements mêmes : « Il s'agissait de supprimer l'intervalle entre le monde et moi. De coïncider avec mon propre destin³. » La même idée était déjà exprimée quelques mois plus tôt : « À 19 heures, hier, d'accord avec Marc, devant un apéritif : l'idéal c'est la suppression du soi⁴. » L'intuition de Debord selon laquelle la décomposition formelle de l'art moderne traduirait la quête d'une communication véritable se trouve donc ici prolongée en d'autres termes : le hiatus entre le sujet et le monde que met en scène le théâtre de Dubillard exprime en creux la quête d'un absolu qui prendrait la forme d'une réconciliation entre ces deux entités.

Dans un second temps cependant, cet idéal de la dissolution du sujet dans le monde se trouve remis en question par Dubillard lui-même au fil de l'écriture de ses *Carnets*. Cet idéal se mue en effet progressivement en un idéal de la subjectivité absolue qui confine par moments au délire solipsiste, comme lorsque l'auteur revendique le « Droit au regard solitaire, au regard non regardé. À la parole non écoutée⁵. » Ce n'est plus dans la suppression du sujet mais dans celle du monde que l'auteur trouve désormais son absolu : la solitude qui transparait tout au long des *Carnets* devient un leitmotiv permettant d'atteindre l'absolu dans un monde où les possibilités d'une réconciliation à travers la praxis se referment, où l'unité dialectique de l'homme et de la nature n'est plus reconnue, et où le sujet se trouve alors condamné à chercher sa rédemption dans son isolement même. Dans un passage où il est question de la musique, Dubillard écrit ainsi que « Toute solitude [...] porte à Dieu⁶. » Consolation trouvée dans son aliénation même : la littérature devient le cri de cette solitude existentielle cherchant en elle-même son remède absolu et définitif.

¹ LEFEBVRE Henri, *Le matérialisme dialectique*, Paris, PUF, 1990 (Quadrige), p.112.

² À ce propos, cf. LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1968 (Tel).

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.54.

⁴ *Ibid.*, p.55.

⁵ *Ibid.*, p.144.

⁶ *Ibid.*, p.143.

1.2.2. Le dialogue automatique

Cette orientation vers l'absolu et vers la résolution des contradictions ontologiques fondamentales n'est pas le seul lien réunissant l'esthétique dubillardienne et les divers projets artistiques d'avant-garde. La question de l'inconscient, qui a tant fasciné et inspiré les surréalistes en leur temps, semble également traverser en filigrane l'œuvre du dramaturge. À l'idée d'un individu conscient et rationnel, maître de lui-même et de son discours, Dubillard oppose ainsi sans cesse toute la part d'incohérence et d'irrationalité qui caractérise le sujet humain. Comme il l'écrit dans ses *Carnets en marge* : « Le monde de la cohérence est sournois, puisqu'il exige que persiste dans sa marge le monde incohérent¹. » Le *logos* implique donc son contraire, c'est-à-dire tour à tour le hors-langage, l'irrational ou l'inconscient : cette dialectique est au cœur de l'œuvre du dramaturge, dont le journal ne porte pas sans raison le titre de *Carnets en marge*. C'est qu'il s'agit pour l'auteur non seulement d'écrire *à partir des marges*, c'est-à-dire à partir d'une position retranchée, d'une position d'*exception*² permise par son ancrage dans un certain état du « champ littéraire » (pour reprendre un vocabulaire bourdieusien), mais également d'écrire *les marges elles-mêmes*, c'est-à-dire toute la part d'incohérence et d'irrationalité de l'homme et du monde.

Pour faire advenir ce projet, Dubillard semble réinvestir de façon singulière certains procédés poétiques hérités des avant-gardes, son écriture dramatique partageant par moments des caractéristiques propres à l'écriture automatique des surréalistes. Car si Laurent Jenny, dans un article portant sur les « aventures de l'automatisme », décrit l'écriture automatique comme une écriture « sans preuves », donc comme un procédé forcément indétectable pour le critique³, Boucharenc parvient pour sa part, à travers une analyse des *Champs magnétiques*, à dégager certaines caractéristiques pouvant faire office, sinon de signes irréfutables, du moins d'indices de l'utilisation d'une telle technique :

De plus, rompant avec la cohérence thématique propre à la conversation, le dialogue automatique procède par allusions à la parole immédiate pour faire rebondir l'énoncé, que ce soit par le biais du paradigme [...] ou de la contiguïté sémantique [...]. Cet autoengendrement bien connu du texte automatique

¹ *Ibid.*, p.145.

² Sur cette notion, cf. PIRET Pierre, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, ZOBERTMAN Pierre et GARNIER Xavier (éd.), Presse Universitaires de Vincennes, 2006, pp.49-64.

³ JENNY Laurent, « Les aventures de l'automatisme », dans « Matière de poésie », numéro thématique, *Littérature*, n°72, 1988, pp.3-11.

privilégie les domaines [...] de « l'intertextualité restreinte » (ou autotextualité) et de « l'intertextualité autarcique » (qui s'exerce dans l'espace du texte)¹.

Cet autoengendrement du dialogue automatique semble donc faire écho au dialogue dubillardien : c'est que, loin d'être une pratique exclusive au surréalisme avec lequel il « s'est un temps confondu² », l'automatisme, en ce qu'il est essentiellement « un ensemble de préceptes d'invention³ », peut faire l'objet de réappropriations multiples de la part d'artistes et de courants très divers. Ainsi, comme le note Michel Corvin, chez Dubillard, « Le glissement sémantique du sens propre au sens figuré d'un mot ou l'inverse, la prise au pied de la lettre d'une image peuvent donner lieu à toute une séquence⁴ », ce qui crée un mouvement propre au dialogue, lequel « procède par faux enchaînement causal ou par associations d'idées et de mots, plus que par articulation de pensées⁵ ». L'« intertextualité autarcique » joue notamment un rôle fondamental dans cet autoengendrement du texte dubillardien, déterminant le travail du critique face au texte, qui est amené à rétablir des liens que celui-ci n'actualise pas pleinement. Dans *...Où boivent les vaches*, par exemple, à propos d'une certaine « comtesse d'Artsin », le portier dit : « Oblofet, connais pas, mais d'Artsin !... elle nous donnait, chaque fois qu'on la voyait, tous les quarante-huit, l'envie d'éternuer⁶ ». Une page plus loin, lorsqu'il est de nouveau question de ladite comtesse : « Voyez ce que je veux dire : propriétaire il était, Oblofet, enfermé dans ce tas de pierres que, d'autre part, il tenait dans ses mains lui et sa même la comtesse d'Artsin, à tes souhaits, dans notre tas de pierres, dans notre travail à nous, quarante-huit⁷. » Le texte s'engendre ici lui-même en court-circuitant les liens logiques qui unissent ses différents éléments. La formule « à tes souhaits » apparaît en effet avec une forme d'incongruité comique en raison de l'absence de lien explicite avec ce qui la précède : la seule évocation de la comtesse implique cette formule, sans que l'éternuement n'ait effectivement lieu ou qu'il n'en soit question directement.

Dans *Les crabes*, un procédé analogue est utilisé, qui consiste à nouveau à laisser implicites les liens que le texte tient pour nécessaires à sa compréhension :

LE JEUNE HOMME : ...Ils arrivent, à dater d'aujourd'hui, donc – écoutez-moi ! – donc, il y a urgence, Monsieur le Plombier. Oui... Non... Oui... Non... Oui... Non... Oui. Non, c'est moi qui dis oui... Oui,

¹ BOUCHARENC Myriam, « L'avenir d'une allusion : surréalisme et écriture automatique », dans « L'allusion en poésie », numéro thématique, *Littératures*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2002, pp.71-72.

² *Ibid.*, p.63.

³ JENNY Laurent, *op. cit.*, p.5.

⁴ CORVIN Michel, « Préface », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, *op. cit.*, p.24.

⁵ *Ibid.*, p.23.

⁶ DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, *op. cit.*, p.10.

⁷ *Ibid.*, p.11. C'est moi qui souligne.

c'est vous qui dites non... Alors c'est non ? Si c'est pas non, c'est oui... Non ? Je rappellerai ? Alors, je rappellerai.

*Il raccroche*¹.

C'est que le langage se situe ici à deux niveaux distincts : d'un côté, le « oui » et le « non » sont utilisés dans tout leur poids de négation ou d'affirmation (« Si c'est pas non, c'est oui... »), alors que d'un autre côté, ces mots sont utilisés comme signes de bonne compréhension (« Oui... ») ou comme synonymes de « n'est-ce pas ? » (« Non ? »), sans que l'interlocuteur ne puisse jamais clairement différencier ces deux niveaux, étant donné que rien ne permet concrètement de les distinguer dans l'énoncé à proprement parler. C'est également que le *monologue* du jeune homme requiert en sous-texte la présence d'un *dialogue* avec un interlocuteur présent à l'autre bout du fil, qui de ce fait échappe nécessairement à la représentation scénique.

Cette dimension d'autoengendrement du texte est donc centrale chez Dubillard, en raison également d'un autre procédé récurrent dans son œuvre consistant à faire avancer le dialogue par le rapprochement de termes phonétiquement proches, en dépit de toute cohérence logique :

LA JEUNE FILLE : [...] Ces crabes, on dirait qu'ils ont tendance, avec leurs pinces, leurs pattes, à remonter. Comme des montagnards, accrochés aux parois de mon œsophage, ils montent. Ils grimpent. J'ai de l'angoisse.

LE JEUNE HOMME : Langouste.

LA JEUNE FILLE : Ma langue. Et j'ai autour de ma tête comme un vol de moustique².

C'est donc ici le langage qui impose son propre fonctionnement au texte : l'auteur, se laissant guider par les mots, crée ainsi un dialogue qui avance par son mouvement propre, les mots s'engendrant les uns les autres par le biais de proximités phonétiques ou sémantiques. D'où le sentiment par moments que Dubillard, à la manière de Soupault et Breton, « noirci[t] du papier avec un louable mépris de ce qui s'en sui[t] littérairement³ ». *In fine*, c'est donc le sujet moderne comme organisateur du langage, auquel il donne sa cohérence et son sens, qui est mis en cause à travers ces procédés. Se laissant porter par le langage par-delà toute cohérence logique et faisant ainsi avancer le texte par son mouvement propre, Dubillard semble faire surgir, à la manière des surréalistes, l'inconscient dans l'espace littéraire. De quoi faire du dramaturge un continuateur de l'esthétique surréaliste ?

¹ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., pp.61-62.

² *Ibid.*, p.62.

³ Cité dans BOUCHARENC Myriam, op. cit., p.64.

1.2.3. Un post-surréalisme ?

En réalité – et en dépit ces similarités tout à fait significatives entre la poétique dubillardienne et l'esthétique surréaliste – il apparaît que l'auteur du *Jardin aux betteraves* se distingue également nettement de ces groupes d'avant-garde dans lesquels il semble puiser certaines influences, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord pour celle, très simple, que Dubillard n'a pas entretenu le moindre contact avec ces groupes, que ce soit avec les surréalistes, pourtant toujours en activité jusqu'en 1969¹, ou même avec les différents artistes ou collectifs qui en revendiquaient alors l'héritage – en premier lieu desquels se trouvent les membres du groupe lettriste, puis situationniste. Ensuite pour celle, plus fondamentale, que sous la plume de Dubillard, les différents thèmes et procédés formels faisant écho à l'esthétique surréaliste sont amputés de leur raison d'être, à savoir celle de provoquer des bouleversements ne se limitant pas à la seule sphère littéraire ou artistique, mais produisant des effets profonds dans la vie quotidienne. Ainsi, pour un artiste comme Dali, « Le rêve, ainsi que tous les états passifs et automatiques méritent d'être sauvés, relevés, pourvu qu'on les fasse valoir “sur le plan même de l'action”, qu'on les fasse intervenir “interprétativement dans la réalité, dans la vie”². » Breton ne dira pas autre chose lorsqu'il affirmera en 1935 que l'automatisme « n'a jamais constitué pour le surréalisme une fin en soi³ ». C'est que le but annoncé des surréalistes – et, avec eux, des dadaïstes, lettristes et situationnistes – est dès le départ de « changer la vie » (selon le mot de Rimbaud) en faisant advenir ni plus ni moins qu'une « nouvelle déclaration des droits de l'homme⁴. » Or, rien de tel sous la plume de Dubillard, qui prend soin de circonscrire les moments de surgissement d'une telle poétique « surréaliste », et ainsi d'en limiter les effets au seul texte littéraire.

Le risque d'une telle « esthétisation de l'automatisme⁵ », qui vaut désormais davantage comme « procédé » en soi que comme moyen de parvenir à des « révélations », a longtemps fait partie des préoccupations surréalistes, qui s'en sont inquiété dès les premiers mois suivant la parution du *Manifeste* dès la fin de l'année 1924⁶. En faisant de l'écriture surréaliste un

¹ Pour plus d'approfondissements sur la situation du mouvement surréaliste au sortir de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours, cf. PENOT-LACASSAGNE Olivier (éd.), *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*, Paris, Les presses du réel, 2022.

² JENNY Laurent, op. cit., p.3.

³ *Ibid.*, p.10.

⁴ *Ibid.*, p.9.

⁵ BOUCHARENC Myriam, op. cit., p.70.

⁶ JENNY Laurent, op. cit., pp. 5-6.

simple « exercice en chambre, mené à l'écart du monde¹ », Dubillard ne tomberait-il pas par conséquent dans l'écueil du premier surréalisme, à savoir dans une forme d'idéalisme inconséquent et petit-bourgeois ? Cette critique ne vaudrait en réalité que si l'on jugeait les objectifs de la poétique dubillardienne en regard du projet politico-esthétique surréaliste, ce qui semble être une aberration. Plusieurs décennies séparent en effet l'essor du mouvement surréaliste de la publication des premières pièces de Dubillard. C'est dire que le monde a changé : l'heure n'est plus à l'espoir du début du siècle, et la possibilité d'un dépassement de la modernité philosophique par le biais d'une subversion du langage apparaît désormais comme une vieille chimère. À ce propos, Dubillard écrit dans ses *Carnets* : « Idée d'un paradis perdu, que l'on aurait connu avant le langage – mais cette idée est langage. Le langage exclut tout². » Cette aporie rejoint celle exprimée près d'un demi-siècle plus tôt par Hugo Ball dans le Manifeste Dada du 14 juillet 1916 : « Je ne veux pas de mots qui ont été inventés par d'autres. Tous les mots ont été inventés par les autres. » Alors que pour le dadaïste allemand, ce constat appelait une refondation radicale de toute la tradition politique, morale et symbolique héritée de la modernité, Dubillard s'attache donc plutôt à problématiser l'aporie constitutive de la langue qui tient à son « fascisme » (pour reprendre le terme de Barthes³).

En somme, il apparaît que l'œuvre de Dubillard témoigne d'une certaine manière d'un monde où, pour reprendre le mot de Rimbaud, « La vraie vie est absente », ou du moins paraît inaccessible dans la configuration politico-sociale qui est celle de la seconde moitié du vingtième siècle. La publication à quelque trois ans d'intervalle des deux ouvrages de théorie politique majeurs que sont *L'Homme unidimensionnel* de Herbert Marcuse en 1964 et *La Société du Spectacle* de Guy Debord en 1967 – période durant laquelle Dubillard publie quelques-unes de ses œuvres majeures, parmi lesquelles *Naïves hirondelles* (1961), *La maison d'os* (1962) et *Le Jardin aux betteraves* (1969) – témoigne de cette mutation substantielle : la marchandisation de l'ensemble des secteurs de l'existence, qui s'est accentuée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, a produit des effets anthropologiques profonds qui ont reconfiguré le rapport de l'individu à l'objet, au désir mais aussi à l'art. Le relatif optimisme qui prévalait durant les années vingt dans une bonne partie des milieux intellectuels et artistiques quant à la possibilité d'une transformation radicale de la société par le biais d'un bouleversement des formes esthétiques laisse désormais place à un constat plus amer qu'Adorno, un temps convaincu par la possibilité révolutionnaire des mouvements artistiques d'avant-garde, dresse

¹ *Ibid.*, p.9.

² DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.68.

³ BARTHES Roland, *Leçon*, Paris, Points, 2015.

dans sa *Théorie esthétique* en 1969 : « Celui qui veut supprimer l'art nourrit l'illusion que la transformation décisive n'est pas bloquée¹. » Car d'une forme de transcendance par rapport à la vie quotidienne, l'œuvre d'art tend à devenir progressivement, comme le montre Marcuse, un simple bien de consommation culturelle². Ainsi l'allusion, procédé caractéristique de l'écriture surréaliste, au lieu de pointer vers une forme de transcendance poétique, est souvent rabattue chez Dubillard vers des motifs triviaux, et dans une pièce comme *Naïves hirondelles*, le tragique shakespearien en vient alors à côtoyer les scrupules bourgeois les plus insignifiants. Face à cet état de fait, l'enjeu n'est plus à la réalisation de l'art, mais à sa conservation en tant que sphère critique au sein de la société spectaculaire, laquelle menace son existence même. Il ne s'agit donc pas d'opposer l'engagement surréaliste à une forme de « formalisme » dubillardien, mais de reconnaître que, dans un monde où l'illusion d'une transformation immédiate s'est dissipée, l'œuvre de Dubillard continue d'exercer une puissance critique, fût-ce sur le mode du retrait et du désenchantement.

1.3. ...Où boivent les vaches ou l'art irréalisé

1.3.1. L'institutionnalisation de l'art

« Je suis un peu de leur commerce
En attendant d'être une rue
Je suis dans les dictionnaires
Et dans les livres des écoles
Le scandale m'est interdit

J'ai beau crier que je t'adore
Et ne suis rien que ton amant³ »

Si Dubillard ne s'est donc pas donné pour objectif, à la différence des avant-gardes, de « changer la vie » en faisant advenir ce qui était seulement promis dans l'art, il n'en demeure pas moins qu'il semble prendre acte, dans son théâtre, des contradictions qui apparaissent dès lors que, n'ayant pu être réalisé, l'art se constitue comme une sphère séparée de la vie. Debord évoquait précisément ces contradictions dans *La Société du Spectacle* :

¹ ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995, p.346 (Cité dans JAPPE Anselm, « *Sic transit gloria artis*. La "fin de l'art" chez Theodor W. Adorno et Guy Debord », dans *Un complot permanent contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*, Paris, L'échappée, 2023 (Versus), p.54).

² MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. de l'anglais par Monique Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968. À ce propos, voir également HORKEIMER Max et ADORNO Theodor W., *La Dialectique de la raison*, trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983 (TEL).

³ ARAGON Louis, *Elsa*, Paris, Gallimard, 1959 (Poésie), p.15.

L'histoire qui crée l'autonomie de la culture, et les illusions idéologiques sur cette autonomie, s'exprime aussi comme histoire de la culture. Et toute l'histoire conquérante de la culture peut être comprise comme l'histoire de la révélation de son insuffisance, comme une marche vers son autosuppression. La culture est le lieu de la recherche de l'unité perdue. Dans cette recherche de l'unité, la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même¹.

L'histoire des avant-gardes tout au long du vingtième siècle apparaît ainsi précisément comme l'histoire d'une telle négation de la culture par elle-même, c'est-à-dire comme le projet de réaliser dans la vie la promesse offerte jusque-là par la poésie moderne. D'où la critique de la passivité du spectateur que l'on retrouve dans l'art situationniste notamment. Le film de Guy Debord, *Hurllement en faveur de Sade*, est l'exemple paradigmatique d'une telle critique : il s'agissait en effet pour le fondateur du situationnisme d'éviter de servir de consolation à l'aliénation de la vie quotidienne, rôle selon lui dévolu à l'art dans la société spectaculaire².

Pour sa part, Dubillard semble donc écrire dans un temps où les possibilités d'un tel dépassement des contradictions qui régissent les liens entre l'art et la vie se sont refermées. Néanmoins, lorsqu'il écrit dans ses *Carnets* que « La paraffine dans laquelle le public enrobe l'insolence de Giraudoux, c'est l'événement le plus dramatique de la représentation³ », il ne semble pas non plus ignorer les critiques pouvant être portées à l'art quand celui-ci n'a plus que pour but d'atténuer l'aliénation en plongeant le spectateur dans la contemplation passive du monde. Il écrivait d'ailleurs plus tôt dans son journal d'un ton polémique :

J'avoue que je méprise ces petits cons qui ce soir causent entre eux de Corneille, et qui demain ne songeront plus qu'à vendre le plus grand nombre possible de protège-cahiers. Je les méprise, parce qu'on n'a pas droit à Corneille quand on n'est à aucun degré capable, quotidiennement, d'être cornélien⁴.

Critique sociale du rapport bourgeois à l'art, mais également critique de la tendance du capitalisme d'après-guerre de transformer les grandes œuvres artistiques en simples biens de consommation culturelle. Mais cette question des rapports entre l'art et la vie traverse plus largement toute l'œuvre de Dubillard, qui l'aborde dans l'une de ses productions théâtrales les plus abouties, *...Où boivent les vaches*. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'une pièce qui traite précisément de ces rapports prenne pour titre un vers de Rimbaud⁵ : l'auteur des *Illuminations* fut en effet le « prototype des avant-gardes⁶ », et le premier artiste à énoncer le projet politico-

¹ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §180.

² Les analyses de Debord portant sur l'art de son temps recoupent en effet en partie la critique de l'industrie culturelle opérée par Max Horkheimer et Theodor Adorno dans *La Dialectique de la raison*. À ce propos, voir notamment JAPPE Anselm, « *Sic transit gloria artis*. La "fin de l'art" chez Theodor W. Adorno et Guy Debord », dans *Un complot permanent contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*, Paris, L'Échappée, 2023 (Versus).

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.254.

⁴ *Ibid.*, p.250.

⁵ « Aller où boivent les vaches », écrivait en effet le poète dans « Comédie de la soif ».

⁶ JAPPE Anselme, « *Sic transit gloria artis*. La "fin de l'art" chez Theodor W. Adorno et Guy Debord », dans *Un complot permanent contre le monde entier. Essais sur Guy Debord* op. cit., p.53.

esthétique de « changer la vie » que ces mouvements n'ont cessé de revendiquer tout au long du vingtième siècle.

...*Où boivent les vaches* met donc en scène un artiste, Félix, sorte de double de l'auteur, censé recevoir un prix de la part d'une institution nommée l'« Académie parisienne des Arts Décrassants¹ ». D'entrée, l'ironie vis-à-vis de l'institutionnalisation de l'art – avec son lot d'académies et de prix – apparaît donc à travers cette appellation insolite. C'est que l'ensemble de la pièce tourne autour de l'opposition entre la fluidité, le mouvement de la personne de Félix et les tentatives de figement opérées par les différentes institutions qui l'entourent : l'Académie, l'école, les médias, etc. C'est à travers le dédoublement constant de sa personne tout au long de la pièce qu'apparaît cette dichotomie symptomatique d'un monde où l'art est constitué comme un domaine séparé de la vie, l'artiste s'y trouvant systématiquement scindé entre son individualité concrète et sa représentation abstraite. À cet égard, la scène II de l'acte II apparaît comme une condensation de ces enjeux au sein de la pièce. Félix y dialogue en effet avec son portrait, auquel il dit notamment : « C'est reposant, de se tenir comme ça à distance de soi-même. On existe, mais c'est comme si on existait un peu moins. Comme le champagne existe moins que le vin ordinaire, à cause de ses bulles². » Ces comparaisons et métaphores avec les liquides sont omniprésentes tout au long de la pièce et témoignent de la dialectique constante entre mouvement et figement : ici, c'est le « mouvement » du champagne, associé au poète et dont les bulles échappent à toute tentative de prise, qui est opposé au relatif figement du vin « ordinaire », associé au portrait de l'artiste. Cette métaphore du liquide était ainsi déjà présente lorsque Félix parlait de son portrait à l'acte précédent :

Ce portrait de moi, non cela n'est pas bien. C'est ce qui passe à travers moi qui compte. [...] Qu'est-ce qu'elle en a à faire, de ce verre, cette petite quantité d'eau, ce petit peu d'eau, échappé momentanément au torrent de la grande eau tout entière, ce petit peu d'eau, il est libre, libre de s'expulser du verre et de s'en retourner à l'espace, regardez !

Il jette le contenu du verre.

Élodie entre.

C'est vrai, maman, je suis nerveux, j'en avais mal pour elle d'être contenue. Là-dedans. Dans cette transparence figée, le contraire de l'eau³.

Si l'on en suit cette métaphore filée tout au long de la pièce, la vie concrète et fluide du poète s'oppose donc à l'image abstraite et figée qu'en donne la sphère médiatico-culturelle, qui tente sans cesse de l'appréhender à la manière du verre contenant son liquide. C'est également

¹ DUBILLARD Roland, ...*Où boivent les vaches*, op. cit., p.17.

² *Ibid.*, p.61.

³ *Ibid.*, p.35.

suivant cette métaphore que le poète sera remplacé dans la pièce par son buste en plâtre, matière ayant pour propriété de se figer progressivement au contact de l'eau.

Mais tout le hiatus séparant le réel vécu et concret d'un côté, et la connaissance abstraite qui tente de le contenir de l'autre, apparaît à la scène VIII du premier acte, lorsque le fils du poète, Saul, se voit interrogé sur son père lors d'un examen. Il commence alors son entretien par une affirmation au premier abord incongrue : « Mon père est un connard¹... », dit-il à l'examineur. Et ce dernier de lui répondre : « C'est le conflit des générations qui vous fait ainsi parler. J'aimerais des approfondissements d'ordre peut-être un peu plus scolaire [...]. Pourquoi ne pas commencer tout bonnement par la date de naissance de notre poète² ? » S'il peut paraître anodin, ce décalage sera en réalité le nœud de toute la scène, soulevant une question apparemment naïve : pourquoi les informations que donne le fils du poète sur son père ne sont-elles pas valables ? pourquoi le fait que Félix soit « un connard » n'est-il pas une information pertinente selon l'examineur³ ? C'est que l'art, constitué comme sphère séparée de la vie au sein de laquelle gravitent différentes institutions (écoles, médias, académies, etc.), s'oppose précisément à l'expérience vécue des personnages : c'est à cette frontière qui sépare le domaine artistique de la vie concrète que Dubillard situe l'action de sa pièce, faisant ainsi ressortir le caractère aporétique d'une telle séparation. Le paradoxe que soulève en effet cette segmentation purement abstraite et fictionnelle du réel apparaissait déjà très tôt dans les réflexions de l'auteur, qui écrivait dans ses *Carnets en marge* dès 1949 : « Au théâtre, il porte un flambeau. Il s'est tellement intéressé à le bien porter sans qu'il s'éteigne, que dans la rue il continue⁴. » Ce cloisonnement de la sphère artistique, s'il est une fiction idéologique, ne peut en effet empêcher l'art d'entrer en contact avec la vie et d'y produire des effets la modifiant au partiellement.

1.3.2. Le nominalisme dubillardien

Cette tension entre la fluidité du réel concret et le figement qui lui est imposé artificiellement de l'extérieur est une constante du théâtre de Dubillard. Dans *...Où boivent les vaches*, elle

¹ *Ibid.*, p.27.

² *Ibid.*, pp.27-28.

³ À nouveau, c'est en déjouant les attentes liées à une situation d'une grande banalité que Dubillard parvient à questionner les postulats qui régissent les interactions les plus communes, lesquels postulats se révèlent progressivement être parfaitement contestables.

⁴ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.78.

transparaît également à travers le traitement singulier réservé au thème de la musique, cher à l'auteur dans l'ensemble de sa production théâtrale. C'est que la musique ne peut être appréhendée qu'en tant que *totalité concrète* : la séparation de ses différents éléments la dénature nécessairement. Comme le fait remarquer le personnage d'Élodie dans la pièce : « La musique, c'est si mobile. Pas moyen de poser le pied dessus, ça s'en va. Surtout à notre époque, qui est tellement moderne¹. » La musique, comme l'eau, se trouve ainsi être le symbole de ce qui résiste au figement, étant impossible à capturer sans s'altérer *ipso facto*. Comme le montrait Lukács dans un article intitulé « Raconter ou décrire ? », la description rend toute chose statique, présente. Mais cette présence est « un faux présent² » en ce qu'elle ne peut rendre compte de la linéarité de ce qu'elle entend représenter (dans ce cas la musique). En termes bergsoniens, ce problème exprime donc le hiatus séparant « la pensée et le mouvant », et c'est précisément ce problème qui constitue l'un des leitmotivs de l'œuvre de Dubillard.

Cette inconsistance du réel dans le théâtre de Dubillard est ainsi liée, aux plans métaphysique et linguistique, au nominalisme radical de l'auteur. Lorsque, dans *Les crabes*, il fait dire à l'un de ses personnages que « le moustique en général se présente généralement sous l'aspect d'un moustique en particulier³ », il fait ainsi explicitement référence à la fameuse querelle des universaux opposant les tenants du réalisme – qui postulent l'existence dans la réalité de propriétés nommées « universaux » – et du nominalisme – qui réfutent l'existence de telles catégories, affirmant que seuls les individus particuliers sont réels. Dans *...Où boivent les vaches*, la référence à cette controverse philosophique se retrouve à nouveau dans le traitement de la musique. Quand Walter et Saül ouvrent le piano pour voir ce qui se trouve à l'intérieur, leur déception de ne pas y trouver la musique qui en sortait quelques instants plus tôt est manifeste : « Il n'existe rien là-dedans ! En tout cas, c'est pas de la musique⁴ », s'exclame Walter. C'est que le nominalisme de Dubillard ne s'applique pas seulement aux universaux, mais constitue le cœur de son approche du langage. Ici, le signifiant « musique » ne recouvre en effet rien de concret, de palpable, et l'inadéquation du langage face à la multiplicité du réel qu'il tente d'appréhender est donc rendue patente. « C'est comme de s'appeler Machin, ou Prouvette, ou Enne : c'est pisser de l'eau dans du plâtre ; ça se pétrifie⁵ », fait ainsi remarquer

¹ DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, op. cit., p.15.

² LUKÁCS Georg, « Raconter ou décrire ? », trad. G. Fondu, M. Joulin, G. Mahéo, A. Maufrais et E. Perchais, Paris, Éditions critiques, 2021, p.53.

³ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.81.

⁴ DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, op. cit., p.26.

⁵ *Ibid.*, p.37.

Félix. Le lien unissant langage et identité est ici dénoncé pour son caractère mystifiant vis-à-vis du réel qu'il entend représenter.

Cette inadéquation du langage est également exprimée par Walter lorsqu'il dit, à propos du nocturne qu'il vient de jouer : « Ça s'appelle du Chopin – ça ne devrait pas avoir de nom¹. » C'est ici l'impossibilité de transcrire par un seul signifiant l'expérience vécue de la musique qui est soulevée, et qui donne lieu à un *laïus* déconcertant de la part du musicien par la suite, lequel tente tant bien que mal d'exprimer l'émotion qui le submerge – projet qui semble dès le départ voué à l'échec². Un autre mode de connaissance est alors proposé lors d'un dialogue entre Félix et une passante nommée Zerbine à l'acte III, qui résisterait au caractère abstrait et toujours réifiant du langage :

FÉLIX, *la déposant* : Eh bien voilà. Je vous connais.

ZERBINE : Moi ?

FÉLIX : Je connais votre poids. C'est beaucoup d'un être, le poids qu'il pèse³.

C'est que la dialectique constante entre mouvement et figement dans la dramaturgie dubillardienne recouvre une autre tension, entre concret et abstrait cette fois, qui traduit tout le hiatus séparant les mots et les choses et qui témoigne du nominalisme radical de l'auteur.

1.3.3. L'art et la marchandise

Dans ...*Où boivent les vaches*, institutions et langage travaillent donc de concert à figer le réel dans sa multiplicité et sa fluidité. Dans *La Société du Spectacle*, Debord voyait précisément dans ce phénomène l'effet du totalitarisme marchand qui se développait alors dans la seconde moitié du vingtième siècle :

À ce mouvement essentiel du spectacle, qui consiste à reprendre en lui tout ce qui existait dans l'activité humaine à l'état fluide, pour le posséder à l'état coagulé, en tant que choses qui sont devenues la valeur exclusive par leur *formulation en négatif* de la valeur vécue, nous reconnaissons notre vieille ennemie qui sait si bien paraître au premier coup d'œil quelque chose de trivial et se comprenant de soi-même, alors qu'elle est au contraire si complexe et pleine de subtilités métaphysiques, *la marchandise*⁴.

¹ *Ibid.*, p.25.

² C'est tout le paradoxe de l'énonciation qui est soulevé ici : comment dire le vécu, le singulier, sans dévaluer de ce fait même cette expérience en la faisant entrer dans le champ du *logos*, de l'intelligible ?

³ *Ibid.*, p.99.

⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §35.

L'on comprend ici d'autant mieux l'opposition constante entre la « valeur vécue » (« C'est ce qui se passe à travers moi qui compte¹ », dit Félix) et sa « *formulation en négatif* » par le spectacle dans la pièce à travers le dédoublement constant de l'individu-artiste. C'est qu'il n'est pas seulement question de l'institutionnalisation de l'art dans ...*Où boivent les vaches*, mais également de sa marchandisation. Ainsi la question de la production – et de la relation du producteur à celle-ci – apparaît-elle dès la tirade inaugurale du portier, qui fut l'un des bâtisseurs de la maison du poète :

Il est toujours là dans ces murs que vous pouvez voir : notre travail à nous quarante-huit. Mais à l'intérieur il s'est trouvé quelque chose qui se vendait. Quelque chose de pas très visible [...] à l'intérieur de cette maison a changé de mains. Quoi ? La propriété. La propriété de notre tas de pierres à nous quarante-huit a glissé, souipft ! des mains d'Oblofet et de sa comtesse, en d'autres mains, tout aussi peu responsables des caractères de l'édifice, tout aussi innocentes de ses disgrâces, de son style, de ses meunières, de ses fondements, de son toit².

D'entrée de jeu, Dubillard interroge donc la relation du producteur à son produit à travers la référence à la catégorie marxienne d'exploitation. C'est que ce concept apparaît comme le fil conducteur de l'ensemble de la pièce, qui interroge dès lors le processus créatif (au sens large) à cette aune. Ainsi la génération apparaît-elle également comme une forme d'exploitation lorsqu'Élodie, la mère du poète, affirme que celui-ci « lui doit tout³ », avant de dresser un constat amer : « Toute tendresse j'ai été. Toute tendre comme une viande à lui, qu'il a mangée. Il m'a mangée, je n'ai pas fait de résistance ! – Je me suis donnée à lui comme une bougie se donne au feu quand il y a une panne. Et il y a des pannes, monsieur⁴. » C'est que Félix est devenu lui-même une marchandise dont Élodie se trouve ainsi être la productrice exploitée, le produit de son travail lui échappant au lieu qu'elle continue de vivre à travers lui. Si Debord affirmait en effet que « La *séparation* [était] l'alpha et l'oméga du spectacle⁵ », c'est précisément en tant que la séparation du producteur de son produit étendait son effet à l'ensemble de la société, tout rapport social – et la génération en est un – ne pouvant désormais être compris qu'en tant qu'il se trouve nécessairement défait de sa fluidité originelle : « L'extension de la marchandise et de son fétichisme à la totalité de la vie sociale fait apparaître l'activité humaine, qui est en vérité processus et fluidité, comme une série de choses qui, soustraites au pouvoir humain, ne suivent que leurs propres lois⁶ », rappelle ainsi Jappe en commentaire de Debord.

¹ DUBILLARD Roland, ...*Où boivent les vaches*, op. cit., p.35.

² *Ibid.*, p.11.

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §25.

⁶ JAPPE Anselm, *Un complot permanent contre le monde entier*, op. cit., p.50.

Au sein de cette société, le défi lancé à l'artiste – en tant qu'il est le *producteur* de son œuvre – réside alors précisément dans la résistance vis-à-vis de cette captation de son travail (et de son nom) par le marché. Dubillard a conscience de ce problème qu'il exprime avec une grande clarté dans ses *Carnets en marge* :

C'est ce que m'avait fait comprendre une belle visiteuse qui, sa contemplation terminée, avait simplement fait venir la demoiselle de la maison et [...] lui avait posé la seule question efficace quand on veut se faire une opinion : « C'est combien ? » La demoiselle lui avait répondu : cent cinquante et cent soixante-quinze. Dites-vous que ces chiffres sont l'expression la plus exacte de l'opinion que vous devez avoir sur deux aquarelles de Gromaire¹.

Dans un monde où règne la réification comme rapport social dominant, l'œuvre d'art n'échappe en effet pas au fétichisme de la marchandise. Comme le rappelle à nouveau Jappe : « Le caractère de fétiche des marchandises "s'étend à tous les aspects de la vie sociale qu'il fige progressivement". Tandis que la valeur d'usage "va s'étioquant", il n'y a guère que la valeur d'échange qui est consommée². » Ainsi l'œuvre d'art comme expression artistique (au sens d'expression *de l'artiste*, c'est-à-dire de son corps en tant que processus concret) se trouve-t-elle arrachée à son producteur pour se constituer en une valeur purement abstraite, faussement objective, soumise dès lors à la contemplation des spectateurs. C'est cette valeur abstraite qui constitue l'artiste en tant que *marque*, laquelle n'a plus grand-chose à voir avec l'individu concret censé la porter. C'est précisément parce qu'il n'est plus qu'une marque que Hachemoche peut commander à Félix la fontaine de Médicis qui est pourtant « déjà construite³ ». C'est qu'il ne s'agit pas de faire appel au savoir-faire de l'artiste, mais bien plutôt d'apposer le nom de Félix sur le monument, comme on apposerait un logo sur un objet quelconque. Les échos aux aphorismes ouvrant le premier chapitre de *La Société du Spectacle* sont à cet égard légion. Ainsi, lorsque Debord écrit que « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation⁴ », il dévoile par là le hiatus qui sépare l'expérience vécue du geste artistique et sa récupération par la société spectaculaire.

Chez Dubillard, la honte qui accable l'artiste en tant qu'il devient l'esclave de son propre fétiche transparait alors : « Votre ballet, votre film de cinématographe, vos chèvres qui pètent, je ne sais quoi, votre pièce de théâtre, écrivez-la vous-même. Je ne suis pas un stylo, ou si je suis un stylo, qu'on me prenne en main. Moi, je ne lèverai pas le petit doigt⁵. » Difficile en effet pour l'artiste de s'accommoder de ce nouvel état de l'art, marqué par la réification et qui semble

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.254.

² JAPPE Anselm, *Un complot permanent contre le monde entier*, op. cit., p.38.

³ DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, op. cit., p.46.

⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §1.

⁵ DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, op. cit., p.60.

correspondre précisément à la naissance de l'art contemporain. C'est en effet à ce nouveau régime de l'art que la mère de l'artiste tentera de soumettre son fils : « [...] si tu prends la chose et que tu en fais ta chose, c'est toi qui la crées, Félix, ne m'oblige pas à te répéter que tu as du génie¹ », lui dit-elle en effet pour tenter de convaincre ce dernier. Dubillard semble ainsi mettre au jour la logique qui s'impose progressivement dans le champ de l'art contemporain, où la création apparaît de plus en plus indissociable des mécanismes de valorisation marchande qui en conditionnent la reconnaissance et la circulation. L'ambivalence de l'artiste, qui est à la fois créateur de son œuvre d'une part et image abstraite, spectaculaire projetée « dans le monde de l'image autonomisé² » d'autre part, est ainsi symbolisée par la transformation de l'artiste dans la scène finale. Figé en une statue, il est également ce par quoi l'eau de la fontaine se met à couler, donnant à boire aux générations de poètes qui lui succéderont – qui sont pour l'instant encore à l'état de vaches, dont le « silence s'oppose aux mensonges du langage humain³ », écrit Wilkison. Dubillard s'attache ainsi à travers cette image à proclamer l'irréductibilité du geste artistique en tant qu'expérience concrète, qui résistera toujours pour partie à la réification qui lui est imposée de l'extérieur par la société spectaculaire.

¹ *Ibid.*, pp.72-73.

² DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §2.

³ Wilkinson Robin, *Le théâtre de Roland Dubillard : essai d'analyse sémiologique*, Berne, Peter Lang, 1989, p.131.

2. Dubillard face aux mutations de l'après-guerre

2.1. Objectologie et érotologie dans *Naïves hirondelles*

2.1.1. Conflit générationnel ou mutation sociale ?

« Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience¹. »

Si l'ensemble de l'œuvre de Dubillard est marquée par la relation de l'homme à l'objet et par l'emprise de l'économie sur la société, *Naïves hirondelles* apparaît être la pièce qui traite le plus directement de ces problèmes, étant ancrée dans un milieu où ces aspects occupent une place centrale. L'auteur ne situe pas par hasard l'action de sa pièce dans une « boutique d'on ne sait quoi² » : à travers ses personnages, il entend prendre la mesure des changements qui affectent l'homme dès lors que l'entièreté de la vie est régie par les lois de l'économie. Il est ainsi significatif de voir à quel point les personnages y sont obsédés par le commerce, ramenant toute conversation à des considérations strictement mercantiles. C'est par exemple le cas de Fernand interrompant le chant de Madame Séverin à la scène II de l'acte II :

FERNAND : Vous savez, Tantine... Mon pas de porte

Madame Séverin s'arrête de chanter.

FERNAND : Mon pas de porte, quoi ! qu'est-ce que c'est ? Je peux le vendre. À qui ?

MADAME SÉVERIN *ne comprend pas* : À qui ?

FERNAND : À qui. C'est là que ça bifurque. *To be or not to be*. Une supposition, vous permettez, Tantine... (*il s'approche*) – une supposition, mon pas de porte, que je le vende à mon ami Duchenard³.

La citation de Shakespeare, qui apparaît de façon parfaitement incongrue, fait ici apparaître toute l'ironie du dramaturge : que viennent faire Shakespeare et sa fameuse citation sur l'être et le néant dans une conversation aussi triviale⁴ ? Toujours à propos de son ami, Fernand dit ensuite à Madame Séverin que ce dernier, s'il était là, lui dirait d'« alle[r] manger [ses] croissants chez les Turcs », avant d'ajouter, à nouveau non sans ironie de la part de Dubillard, qu'« ils ont sûrement besoin d'horloges, chez les Turcs », sous-entendant ainsi qu'elle pourrait

¹ MARX Karl, « Critique de l'économie politique », dans *Œuvres*, éd. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade), p.273.

² DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, *op. cit.*, p.45.

³ *Ibid.*, p.141.

⁴ Rappelons que cette tension est clairement exprimée par Dubillard (avec une certaine véhémence) dans ses *Carnets en marge* lorsqu'il écrit en février 1953 : « J'avoue que je méprise ces petits cons qui ce soir causent entre eux de Corneille, et qui demain ne songeront plus qu'à vendre le plus grand nombre possible de protégé-cahiers. » (DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, *op. cit.*, p.250)

tirer profit de son voyage. C'est que l'argent apparaît comme un véritable leitmotiv guidant chaque action des personnages mis en scène :

FERNAND : Pas de raison, pas de raison...

MADAME SÉVERIN : Mais si, tenez, voilà cent francs.

Elle les lui glisse par la dernière fente des paravents, qu'elle referme ensuite complètement.

MADAME SÉVERIN : À tout à l'heure.

FERNAND *plie le billet de cent francs en quatre, en huit, en seize, en trente-deux, en soixante-quatre, puis le range dans sa poche. En suite de quoi il chante : « Naïves hirondelles¹. »*

C'est en effet l'argent qui fait se mouvoir les personnages dans la pièce, et ce n'est qu'une fois l'argent reçu que le chant interrompu par Fernand peut ainsi reprendre. Le chant s'élève en effet à chaque moment de flottement, c'est-à-dire à chaque moment où les personnages – Fernand et Bertrand en premier chef – se débarrassent temporairement de l'euphorie mercantile qui les caractérise.

Ainsi, si Michel Corvin, en commentaire de la première scène de *Naïves hirondelles*, affirme à raison que « le réalisme est le cadet des soucis de Dubillard² », il n'en demeure pas moins que cette pièce, en opposant le personnage de Madame Séverin – femme d'une certaine austérité, économe et travailleuse – à celui de Bertrand – jeune homme insouciant, hédoniste et inconstant –, semble rendre compte d'un conflit générationnel symptomatique de son époque. Comme le montre Pierre Piret, Dubillard oppose à travers ces personnages deux rapports antagonistes à l'objet et au désir – et à l'objet de leur désir :

D'un côté, Mme Séverin évolue dans un univers consistant, elle a voué sa vie à un objet de négoce, le chapeau, auquel elle s'est identifiée intégralement, mais en sacrifiant son désir sur l'autel du devoir [...] et de la réussite [...]. De l'autre, son neveu Bertrand semble voué à ne jamais consister, faute d'objet : la boutique qu'il tient avec Fernand voit défiler les marchandises les plus diverses et farfelues, dont il se désintéresse aussitôt qu'il les possède. L'une sait ce qu'elle veut, mais cède sur son désir [...] ; l'autre ne sait ce qu'il veut, étant aliéné à l'énigme de son désir³.

S'il y a un certain « réalisme » chez Dubillard, c'est donc en tant qu'il semble représenter à travers cette pièce un conflit idéologique qui prend sa source dans une mutation sociale, laquelle correspond au développement d'une nouvelle phase du capitalisme. Deux *Weltanschauung*⁴

¹ *Ibid.*, pp.143-144.

² CORVIN Michel, « Notes », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, Paris, Gallimard, 1961 (Folio théâtre), p.258.

³ PIRET Pierre, « Capter l'inconsistant : une voie dramaturgique. En relisant Roland Dubillard », *op. cit.*, p.5.

⁴ J'utilise ce terme de *Weltanschauung* non par pédanterie mais pour signifier que je m'inscris non seulement dans un cadre d'analyse marxiste de sociologie de la littérature (Lukács puis Goldmann ayant montré qu'une œuvre d'art pouvait être interprétée comme l'expression d'une certaine *Weltanschauung* ancrée historiquement et socialement), mais également que je me rallie à Debord lorsqu'il affirme, dans l'un des premiers aphorismes de *La Société du Spectacle* : « Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective,

sont ainsi à l'œuvre au sein de la pièce, apparaissant notamment lors du long dialogue entre Fernand et Madame Séverin à la scène V de l'acte III, lorsqu'il est question du départ de Bertrand et Germaine :

MADAME SÉVERIN : Mais non, ils ne sont pas partis. On ne part pas comme ça sans prévenir ! on ne part pas comme ça sans savoir l'endroit !

FERNAND : L'endroit : Ah ! ma pauvre Tantine ! on voit bien que vous ne savez pas ce que c'est qu'un endroit ! Mais il y en a partout des endroits ! on ne peut pas faire un pas sans poser le pied dessus. Mais regardez autour de vous, ma pauvre amie ! À droite, à gauche, en bas, en l'air, derrière les paravents, partout vous en verrez, des endroits !

MADAME SÉVERIN : Y en a des bons et des mauvais.

FERNAND : Mais les mauvais, on s'y habitue ! Prenez cette boutique, par exemple, est-ce que je ne m'y suis pas habitué, moi ? Et en moins de deux¹ !

Les deux visions du monde qui transparaissent ici comme dans l'ensemble de la pièce sont donc caractéristiques de deux phases du capitalisme analysées notamment par Baudrillard : d'un côté, le stade *éthique* – celui du capitalisme industriel – représenté par Madame Séverin, où la production remplissait une finalité sociale, et où, par voie de conséquence, une certaine axiologie était toujours de mise (il y a « des bons et des mauvais » endroits) ; de l'autre côté, le stade *esthétique* – celui du capitalisme fordiste, puis néolibéral – représenté par Fernand, où la croissance, n'ayant d'autre but qu'elle-même, devient tautologique, et où la consommation a remplacé la quête de la vie bonne². Cette dichotomie apparaît à nouveau quelques pages plus loin, dans le même dialogue entre Fernand et Madame Séverin à propos de Bertrand et Germaine :

MADAME SÉVERIN : Vous ne pensez qu'à vous.

FERNAND : Mais eux, puisqu'ils aiment ça ! puisque ça leur plaît ! puisque c'est de leur âge. Faut pas les obliger. C'est vous qui ne pensez qu'à vous.

MADAME SÉVERIN : Moi ? C'est en pensant à moi, peut-être, que je me suis dit : tiens, cet après-midi, je vais faire une tarte au fromage³ !

Naissance d'une civilisation de la jouissance que Clouscard a nommé le « capitalisme de la séduction », dans laquelle l'exploitation passe moins par une contrainte verticale que par le recodage du désir humain en des termes strictement mercantiles⁴. De son côté, Madame Séverin, au crépuscule de sa vie, se trouve ainsi également au crépuscule d'un monde qu'elle

matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée. » (DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §5) J'entends en effet montrer dans ce chapitre que c'est précisément cette vision du monde qu'incarnent les personnages de Bertrand et de Fernand. Par ailleurs, il est à noter que j'utiliserai, comme Debord, les termes de « *Weltanschauung* » et de « vision du monde » de façon équivalente dans ce chapitre.

¹ DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.217.

² À ce propos, cf. BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit. pp.23-55.

³ DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.219.

⁴ CLOUSCARD Michel, *Le capitalisme de la séduction*, Paris, Delga, 2015.

semble représenter, monde marqué par le *sens* du travail et du devoir. D'où les regrets qui l'assaillent alors, l'absurdité de la production lui apparaissant tout à coup, elle qui lui avait pourtant sacrifié son désir :

Et tout ça, tout ça pour des chapeaux ! vraiment, quand on pense ! Avoir passé toute une vie ! une vie de femme ! vous m'auriez vue quand j'étais jeune ! à tortiller de la paille et des fleurs, des rubans et des feutres ! Et pour quoi ? Pour des riens ! car vraiment, vraiment, les chapeaux ! Est-ce que les femmes ne pourraient pas s'en passer ? car vraiment, les chapeaux ! à quoi ça sert ? Sur la tête¹.

La seule valeur de mise désormais est celle de la jouissance consumériste liée à ce que Michel Clouscard a appelé « l'idéologie du désir² », qui se développe dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale : dès lors, cette vie de sacrifices apparaît dans toute sa vanité. Comme le montre Baudrillard, ce passage d'une *Weltanschauung* à l'autre – corolaire du passage d'un stade du développement du capitalisme à un autre – n'est en effet pas sans causer regrets et nostalgie au niveau individuel comme au niveau de la société dans son ensemble :

Au stade esthétique de l'économie politique, qui est celui d'une finalité sans fin de la production, le mythe éthique, ascétique de l'accumulation et du travail s'effondre. Le capital, qui risque de crever de cette liquéfaction des valeurs, redevient donc nostalgique de sa grande période *éthique*, celle où produire avait un sens, l'âge d'or de la pénurie et du développement des forces productives³.

C'est que cette nouvelle vision du monde ne peut être satisfaisante, et qu'elle ne l'est qu'en remplissant sans cesse le vide du sens par la consommation effrénée et insensée d'objets en tous genres. Comme l'écrit à nouveau Baudrillard : « [Les objets] sont en train de devenir, aujourd'hui où s'effacent les instances religieuses et idéologiques, la consolation des consolations, la mythologie quotidienne qui absorbe l'angoisse du temps et de la mort⁴. » D'où l'obsession apparemment incongrue de Bertrand pour son side-car par exemple, qui apparaît avec un grand pathos à la fin de l'Acte II :

Parce qu'il y a tout de même quelque chose qu'il ne faut pas oublier, c'est que pour les acheter, mes noix, il a fallu que je vende mon side-car... Mon side-car ! Pourquoi je l'ai vendu, mon side-car !

Il lâche tout et pleure.

Qu'est-ce qu'ils ont fait de ma jeunesse ! les vaches...

Le side-car apparaît ainsi comme une véritable religion pour Bertrand, tout son être étant tourné vers cet objet sans que celui-ci soit pour autant visible pour le spectateur. En tant que hors-scène, il apparaît donc comme une forme de transcendance pour Bertrand, ou du moins comme un refuge face à la frénésie du monde. L'ironie étant que cet objet est également le produit de

¹ *Ibid.*, p.88.

² CLOUSCARD Michel, *Néo-fascisme et idéologie du désir*, Paris, Éditions Delga, 2013.

³ BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., pp.58-59.

⁴ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.136.

la modernité capitaliste, comme si Dubillard entendait mettre en lumière le caractère totalitaire pris par la marchandise dans la seconde moitié du vingtième siècle.

2.1.2. Une nouvelle *Weltanschauung*

Naïves hirondelles témoigne donc d'un moment historique que Dubillard représente sous la forme d'un conflit générationnel, mais qui traduit une tension plus profonde, plus essentielle entre deux stades du développement de la société capitaliste. Malgré sa fantaisie et son caractère par moments parodique, cette pièce apparaît à de nombreux égards faire écho aux réalités qui pèsent sur la société de son temps. Nombreux sont en effet les parallèles qui peuvent être dressés entre ces réalités et l'univers mis en scène par Dubillard. Le comportement proprement irrationnel et infantile de Bertrand et Fernand est par exemple également à relier à l'idéologie de la société de consommation. Comme le note en effet Baudrillard, cette idéologie porte notamment un but :

[...] il faut permettre aux hommes d'être des enfants sans en avoir honte. "Libre d'être soi-même" signifie en clair : libre de projeter ses désirs dans des biens de production. "Libre de jouir pleinement de la vie" signifie : libre d'être irrationnel et régressif et par là de s'adapter à un certain ordre social de production. Cette "philosophie" de la vente ne s'embarrasse guère du paradoxe : elle se réclame d'un but rationnel (éclairer les gens sur ce qu'ils veulent) et de méthodes scientifiques, afin de promouvoir chez l'homme un comportement irrationnel (accepter de n'être qu'un complexe de pulsions immédiates et se satisfaire de leur satisfaction)¹.

Comment comprendre autrement, en effet, l'utilisation proprement régressive du langage par Bertrand lorsque, totalement désintéressé de la conversation qui porte pourtant sur le possible décès prochain de sa tante, il ne cesse de réclamer sans autre forme de procès « Un cornichon² », puis « [...] un cornichon pour bibi³ ». À cet égard, l'opposition avec Madame Séverin apparaît significative, laquelle fait pour sa part preuve de davantage de réserve vis-à-vis de son désir, en demandant poliment « Les pommes frites, je voudrais bien. Si ça ne vous prive pas trop⁴. » Sans pousser trop loin l'analyse de ce passage somme toute assez trivial (bien que cette trivialité même soit significative), il semble que Madame Séverin ait bien intégré la maxime typique du libéralisme classique selon laquelle « La liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres », là où Bertrand est, de son côté, centré sur la satisfaction de son seul désir personnel et égoïste, conformément à l'idéologie du désir qu'il incarne. Ainsi, cette absence de honte et cette

¹ *Ibid.*, p.260.

² DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, *op. cit.*, p.81.

³ *Ibid.*, p.81.

⁴ *Ibid.*, p.260.

régression que l'idéologie de la société de consommation tente d'instaurer ne résiste pas, chez Dubillard, à l'épreuve de la scène, le caractère risible d'une telle attitude y apparaissant dans toute sa crudité.

De la même manière, la précession de la consommation sur la production est également caractéristique de cette société nouvelle, le crédit y devenant le rapport dominant à la marchandise :

Dans l'économie domestique patriarcale fondée sur l'héritage et la stabilité de la rente, jamais la consommation ne précède la production. En bonne logique cartésienne et morale, le travail y précède toujours le fruit du travail comme la cause précède l'effet. [...] Aujourd'hui, une nouvelle morale est née : Précession de la consommation sur l'accumulation, fuite en avant, investissement forcé, consommation accélérée, inflation chronique (il devient absurde d'économiser) : tout le système en résulte, où on achète d'abord, pour racheter ensuite par le travail¹.

D'où la véritable frénésie d'achat chez Bertrand et Fernand, qui achètent tout avant même de s'en servir pour leur production, là où Madame Séverin a bâti son commerce sur l'économie et le travail. C'est donc une nouvelle vision du monde qui transparait de ce rapport nouveau à la marchandise. *Weltanschauung* irrationnelle en ce que l'achat y précède la production comme l'effet y précède la cause, plongeant l'univers de *Naïves hirondelles* dans l'incohérence la plus totale. Le rapport de cause à effet y est ainsi également disloqué dans la pièce, certains événements se produisant sans cause apparente. C'est le cas notamment du « *chapeau [qui] tombe du haut du mannequin*² » ou du « *réveil [qui] s'arrête tout seul*³ » au début de la scène 3 de l'acte III. Comme le note Michel Corvin, certains objets sont ainsi « doué[s] de mouvement autonome⁴ » et apparaissent comme « la part matérielle et scénique des affects⁵ » des personnages. C'est que tout rapport humain est désormais médié par les objets, lesquels semblent souvent doués d'une plus grande liberté que les personnages eux-mêmes.

L'omniprésence des objets dans la pièce est donc loin d'être gratuite – elle traduit un rapport au monde nouveau basé sur la consommation –, mais ceux-ci servent également de supports scéniques pour exprimer ce qui ne peut être communiqué dans un monde où un vrai dialogue est rendu impossible, les personnages étant eux-mêmes réduits à l'état de choses. C'est évidemment le cas de Germaine qui, par sa place dans les rapports sociaux avec les autres personnages, est condamnée à n'être pour eux qu'un « petit bout de croissant [qui] se laisse

¹ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.224.

² DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.189.

³ *Ibid.*, p.189.

⁴ CORVIN Michel, « Notes », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit, p.260.

⁵ *Ibid.*, p.260.

manger¹ », ne comptant que pour sa force de travail (lorsqu'elle fabrique des chapeaux) ou pour son corps (lorsqu'elle est « prise » en photo par Bertrand²). Elle est ainsi désignée explicitement comme une « chose » par Madame Séverin³ puis par Fernand⁴. Mais c'est en réalité l'ensemble du quatuor qui est sujet à la réification, Bertrand et Fernand étant pratiquement interchangeables dans la pièce, comme le fait remarquer ce dernier alors que Madame Séverin vient de le confondre avec son frère : « Pas Bertrand, Fernand. Pas de ma faute s'il n'est pas là, Bertrand. Moi, je suis là, et lui Bertrand, il est ailleurs. C'est même la grosse différence qu'il y a entre Bertrand et moi, en ce moment, hein⁵ ? » Plus qu'aucune autre pièce de Dubillard, *Naïves hirondelles* traite donc du problème de la réification et de son rapport à l'identité⁶. Madame Séverin n'échappe d'ailleurs pas non plus à ce phénomène, son angoisse semblant venir précisément de ce qu'elle est en passe d'être remplacée par la nouvelle venue⁷, alors que Fernand tente de faire peser sur elle le même rapport de prédation que Bertrand avait avec Germaine en tentant de la « prendre » à son tour en photo⁸.

Si le titre de la pièce fait référence au fameux proverbe selon lequel « Une hirondelle ne fait pas le printemps », ce n'est donc pas seulement que, comme le note Dubillard, « le fait que le printemps ait un nom nous engage à le saisir⁹ », problématisant ainsi la question du signifiant dans la pièce. L'arrivée de Germaine, « naïve hirondelle » venue annoncer un renouveau dans la boutique, marque également la disparition de l'hiver incarné par Madame Séverin, le quatuor composant la pièce jouant dès lors le cycle des saisons, où chaque signifiant n'advient qu'au prix de l'effacement du précédent dans une logique de remplacement caractéristique d'une humanité réifiée. Comme le souligne Lukács : « L'essence de la structure marchande [...] repose sur le fait qu'un rapport, une relation entre personnes prend le caractère d'une chose et [...] dissimule toute trace de son essence fondamentale : la relation entre hommes¹⁰. » C'est

¹ DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.132.

² Malgré sa place plus favorable dans les rapports sociaux, Madame Séverin n'échappera pas non plus à cette réification venue de son statut de femme lorsqu'elle sera à son tour « prise » en photo, par Fernand cette fois.

³ *Ibid.*, p.131.

⁴ *Ibid.*, p.133.

⁵ *Ibid.*, p.179.

⁶ Comme le note Michel Corvin : « La crise de l'identité prend fréquemment dans le théâtre des années cinquante l'aspect d'un doute sur la nomination. [...] Le fait que Germaine et Bertrand s'appellent par leurs noms respectifs (à la scène 13 de l'acte I) mérite d'être relevé comme un signe de reconnaissance existentielle et presque comme avec d'amour. » (CORVIN Michel, « Notes », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., pp.260-261).

⁷ Lorsque Fernand lui dit par exemple que « Tout ça, ce n'est plus de [leur] âge », celle-ci lui rétorque : « Si Germaine était là, je suis sûre que vous ne diriez pas que ce n'est pas de votre âge ». Elle ajoute ensuite : « Mais oui ! Laissez-moi tomber », ne laissant pas de doute sur la nature de son angoisse (DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.225).

⁸ *Ibid.*, p.177.

⁹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.202.

¹⁰ LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe*, op. cit., p.110.

précisément ce processus que la pièce donne à voir, les personnages semblant voués à se remplacer les uns aux autres à la manière d'objets interchangeables.

2.1.3. Le système discursif des objets

Plus qu'aucune autre pièce de Dubillard, *Naïves hirondelles* fait donc la part belle aux objets. C'est que l'apparition de cette nouvelle vision du monde qui commence de se déployer dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale s'accompagne également d'un bouleversement du statut de l'objet qu'analyse notamment Baudrillard dans *Le système des objets*, publié en 1968, quelques années après la parution de la pièce de Dubillard. Le sociologue y remarque le passage d'un système symbolique, où l'objet possède encore une valeur propre, à un système purement relatif et fonctionnel où l'objet devient signe, ne prenant son sens que dans un ensemble plus large avec lequel il communique. « Les pièces ont échangé les symboles de la famille contre les indices de la relation sociale¹ », écrit Baudrillard. Dans *Naïves hirondelles*, le lit, symbole ultime de la famille et de l'union maritale, laisse ainsi place au hamac, qui se fait et se défait au gré des aléas rythmant la relation entre Bertrand et Germaine. C'est en effet alors qu'il est question de la jeune modiste que le hamac est installé pour la première fois sur demande de Bertrand :

MADAME SÉVERIN : [...] J'ai demandé une petite modiste, jeune.

FERNAND, *pensif et distrait* : Très jeune. La vie est drôle. Pour un peu elle faisait carrière dans la porcelaine. Bertrand voulait mettre une annonce. Puisque vous dînez avec nous, amenez-la, cette petite. (*Bertrand vient d'entrer, sa cuvette dans une main, son chapeau dans l'autre.*) Tiens, je te l'ai installé ton hamac².

La relation entre les personnages devient donc indissociable de l'objet qui les unit, lequel devient précisément le signe de cette relation – ou de l'absence d'une telle relation, celle-ci n'étant jamais que suggérée dans la pièce. À nouveau, c'est là une caractéristique essentielle de la mutation du statut de l'objet dans la société d'après-guerre selon Baudrillard : « *Pour devenir objet de consommation, il faut que l'objet devienne signe*, c'est-à-dire extérieur de quelque façon à une relation qu'il ne fait plus que signifier [...]. La relation n'est plus vécue : elle s'abstrait et s'abolit dans un objet-signe où elle se consomme³. » Ce nouveau système, qui institue l'objet comme médiateur de toute relation, est donc éminemment théâtral, étant donné

¹ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.65.

² DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., pp.62-63.

³ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.277.

que tout y est rendu *visible*, chaque mouvement de l'âme trouvant sa réalisation dans la consommation d'un objet quelconque. Homologie, donc, entre la forme théâtrale et le spectacle, qui instaure la vue comme le sens privilégié du rapport au monde des individus :

Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle¹.

Le théâtre s'avère ainsi être le genre le plus à même de rendre compte des caractères fondamentaux de cette société, et il n'est donc pas étonnant que cette forme littéraire ait été privilégiée par Dubillard, lequel semble conférer à ce médium une fonction critique bien particulière.

Comme le suggère Baudrillard, ce nouveau « système des objets » est décrit exemplairement par Georges Pérec dans le premier chapitre des *Choses*, roman publié en 1965, c'est-à-dire exactement entre la parution de la pièce de Dubillard et celle de l'essai de Baudrillard. Sans reprendre l'ensemble de l'analyse proposée par ce dernier, deux choses sont néanmoins à relever dans ce chapitre décrivant l'intérieur bourgeois idéal. D'une part, les objets semblent y communiquer entre eux : « Trois gravures *mèneraient* à une tenture de cuir, retenue par de gros anneaux de bois veiné », « une petite table basse [...] *ferait pendant* à la tenture de cuir », « un autre divan [...] *conduirait* à un petit meuble haut sur pied »², etc. Chaque objet devenu signe renvoie ici à un autre et, de ce fait, se débarrasse de sa valeur propre au profit d'une commuabilité infinie dans un système apparemment cohérent et d'une parfaite fluidité. D'autre part, l'utilisation du conditionnel par Pérec montre bien tout le caractère mystificateur et idéologique de ce récit qui tente de s'imposer dans la société de l'époque. Malgré l'omniprésence des objets, Pérec écrit ainsi que ses personnages « ne s'y sentiraient pas enchaînés » – ce que le livre démentira par la suite, remarque à juste titre Baudrillard³.

Il est à cet égard intéressant de comparer ce chapitre des *Choses* aux didascalies du début de l'acte III dans la pièce de Dubillard, qui se présentent comme suit :

Les chapeaux ont conquis la boutique. On sait où on est. Seuls les paravents ont encore l'air de cacher quelque chose. Les horloges sont toujours là, mais rassemblées dans le hamac, et prêtes à l'emballage. Il y a aussi quelque part une roue de motocyclette, et aussi un mannequin de couture, vêtu d'une robe blanche qui le fait ressembler à Germaine. La table est mise pour un goûter de quatre personnes, parce que c'est dimanche à 5 heures. Madame Séverin et Fernand sont un peu endimanchés comme la table. Fernand est en train de

¹ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §18.

² Cité dans BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., pp.278-279. C'est moi qui souligne.

³ *Ibid.*, p.282.

*photographier la tête de Madame Séverin au moyen d'un vieux kodak sur pied. Tous deux ont sur la tête un chapeau pour dame*¹.

Ici, nulle communication entre les objets, qui sont simplement entassés les uns sur les autres, faisant apparaître toute l'incohérence d'un système se présentant pourtant comme rationnel. Contrairement au mythe fonctionnaliste dépeint dans *Les choses*, les objets ont ici « conquis la boutique », rabaissant les personnages à leur niveau, Madame Séverin et Fernand étant comparés à la table à laquelle ils sont assis. Et effectivement, la pièce de Dubillard s'attache à mettre objets et personnages sur un pied d'égalité, les objets se chargeant de suggérer ce que les dialogues ne disent pas, comme lorsque « *La table s'effondre*² » ou que « *Le hamac cède*³ » alors que Madame Séverin s'apprêtait à prendre la parole. C'est qu'un tel « système des objets » suppose « l'homme comme organisateur et interprète vivant⁴ », fonction que le narrateur des *Choses* assure – certes avec ironie – mais que le dramaturge ne peut pour sa part assurer en raison même du médium qu'il s'est choisi, dévoilant ainsi la réalité concrète, nécessairement incohérente, de ce monde réglé par les objets. Comme les personnages qui sont, comme le note Michel Corvin, « enferm[és] dans leur monde intérieur⁵ », les objets sont ainsi également éparpillés, incapables dès lors de se faire le relais d'une communication défailante entre les personnages.

Car en réalité, il semble que les objets redoublent voire accentuent par moments l'incompréhension entre les personnages, la même incongruité caractérisant la disposition des objets et l'enchaînement des dialogues :

FERNAND, *solitaire* : Pas bête. La douche en tout genre. D'abord la douche proprement dite. Et puis la douche publique. La douche en commun. Y a sûrement des choses à faire du côté publicité. Des espèces de petits tableaux vivants. Et puis la douche mondaine, pas ? La douche à l'huile. La douche à air comprimé. C'est beau la douche. Qu'est-ce que tu en penses ?

BERTRAND : On pourrait aussi fabriquer des automobiles⁶.

Ici, l'incongruité des dialogues qui apparaît tout au long de la pièce – les personnages semblant ne faire que peu de cas de ce que les autres leur communiquent – et l'irrationalité de la production se renforcent mutuellement, suggérant l'existence d'un lien entre l'incohérence du système de production et l'impossibilité d'une véritable communication. C'est que l'objet de consommation, loin de limiter ses effets à la seule sphère marchande, institue un nouveau rapport au monde, relayant *ipso facto* l'humanité à un rôle de second plan. Comme le fait

¹ DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.167.

² *Ibid.*, p.91.

³ *Ibid.*, p.120.

⁴ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.156.

⁵ CORVIN Michel, « Notes », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.259.

⁶ DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.97.

remarquer Fernand à propos des horloges qui ont envahi sa boutique : « Tic, tac, tic, tac, tic, tac, écoutez-moi ça, ce que ça peut être bête ! À la fin je suis chez moi, moi ! Je suis chez moi, ma petite, et ce que je dis des horloges !... Je ne sais pas, mais en tout cas, on n'est plus chez soi, ici. / *Il va pour s'asseoir sur le chapeau tout frais*¹. » Et en effet, comme le note Baudrillard, « L'homme n'est pas "chez lui" dans le milieu fonctionnel² », l'objet ancien, symbolique, n'assurant plus son rôle « d'embryon, de cellule mère³ ». Là se trouve sans doute la caractéristique commune unissant « les mots et les choses » chez Dubillard : l'absence d'un dernier terme qui, par sa pesanteur, permettrait de justifier l'ensemble de la structure. En termes baudrillardiens : « flottaison généralisée⁴ », c'est-à-dire passage d'une phase « hot » à une phase « cool » du signe, corolaire de la « déconnexion de la production d'avec toute référence ou finalité sociale⁵ ».

2.2. *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes : fonctionnalisme et réification*

2.2.1. Le mythe fonctionnaliste

« L'Homme n'existe pas à l'avance, métaphysiquement. La partie n'est pas gagnée : les hommes peuvent tout perdre. Le dépassement n'est jamais fatal⁶... »

Si *Naïves hirondelles* semble questionner le fonctionnalisme du « système des objets » qui se développe dans la seconde moitié du vingtième siècle, il semble que ce soit dans *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, pièce publiée près d'une décennie plus tard, que ce thème est abordé le plus directement. En effet, l'auteur y interroge le problème de l'identité sous le prisme de la relation à l'autre dans un monde fonctionnaliste, c'est-à-dire un monde où chaque chose (l'humain y compris, en tant qu'il est sujet à la réification) se définit non par ses qualités propres, mais par les relations qu'elle entretient avec l'ensemble du système auquel elle renvoie. Ainsi, Dubillard semble dresser un constat analogue à celui de Baudrillard dans *Le système des objets* lorsqu'il écrit dans ses *Carnets*, près de vingt ans avant le sociologue :

La plupart des objets ne sont pas faits pour être décrits, ni même pour être remarqués. Les décrire – et même les remarquer volontairement, c'est donc abuser d'eux, les pervertir. [...] Exemple : ce second

¹ *Ibid.*, p.135.

² BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.111.

³ *Ibid.*, p.111.

⁴ BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p.42.

⁵ *Ibid.*, p.41.

⁶ LEFEBVRE Henri, *Le matérialisme dialectique*, op. cit., p. 109.

salon dans le miroir du salon n'a qu'une vie secrète. Il n'est pas là pour être remarqué. Ce lustre n'est pas fait pour être vu, mais pour éclairer. Ainsi les objets (surtout les objets d'ameublement) ont un caractère sournois¹.

Ce n'est sans doute pas un hasard si Dubillard met particulièrement l'accent sur les objets d'ameublement : ce sont précisément ces objets que Baudrillard s'attache à analyser pour mettre en lumière leur devenir-signes dans ce qu'il appelle le « système d'ambiance », où les objets sont libérés de leur valeur d'usage propre pour dévoiler leur valeur d'échange dans un ensemble fonctionnel plus large auquel ils renvoient. Comme l'écrit Baudrillard : « La cohérence du système des objets lui vient de ce que ceux-ci (et leurs divers aspects, couleur, forme, etc.) n'y ont plus de valeur propre, mais une fonction universelle de signes². » Ces signes tiennent dès lors leur valeur de leur rapport combinatoire avec l'ensemble du système, à la manière du signe linguistique, dont la valeur ne se définit pas en soi, mais par les relations différentielles qu'il entretient avec les autres signes. Baudrillard analyse par exemple la mutation du statut des couleurs au sein du foyer domestique à cette aune :

En fait, nous n'avons plus alors exactement affaire à des couleurs, mais à des valeurs plus abstraites : le ton, la tonalité. Combinaison, assortiment, contrastes de tonalités constituent le vrai problème de l'ambiance en matière de couleur. [...] De la même façon que les meubles par éléments perdent leur fonction spécifique pour ne plus valoir que par leur position mobile, ainsi les couleurs perdent leur valeur singulière et deviennent obligatoirement relatives les unes aux autres, et à l'ensemble : ce qu'on entend en disant qu'elles sont « fonctionnelles »³.

Cette abstractisation se généralisant à l'ensemble des objets, se pose dès lors la question de l'identité : comment définir un objet seulement en regard de ses qualités propres, c'est-à-dire dans sa singularité, son idiosyncrasie ? Pour ce qui est des couleurs, comment définir le bleu sans l'opposer au rouge, au vert et au jaune, par exemple ? Dans *Les crabes*, ce paradoxe apparaît dès la première scène :

LE JEUNE HOMME : [...] D'ailleurs, qui c'est qui vous l'a dit, que c'est une niche ? A quoi que ça se voit, que c'est une niche ? Elle a une queue, ou quoi ? Elle perd ses poils ? Dis-moi ! Lily.

D'ailleurs pourquoi j'aurais une niche ? Moi ! Moi qui n'ai pas de chien.

On dort dedans et on dort dedans, voilà ! Donc, c'est pas une niche.

LA JEUNE FILLE : De luxe.

LE JEUNE HOMME : Non, pas une niche de luxe. C'est pas vrai. Même de luxe, des niches t'en verras pas des comme ça. Surtout pleine de coussins comme on l'a remplie, et l'eau qui marche avec le tuyau d'arrosage du potager⁴.

Comme en linguistique, tout l'arbitraire du système apparaît ainsi dès qu'un élément (ici, la « niche ») est considéré séparément du tout auquel il est lié. Sans doute est-ce en cela que

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., pp.191-192.

² BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.90.

³ *Ibid.*, p.48.

⁴ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.66.

Dubillard voit le « caractère sournois¹ » de ces objets, qui ne sont « pas fait pour être décrits, ni même pour être remarqués² », leur analyse singulière menant nécessairement au paradoxe voire à l'aporie.

Dans *Les crabes*, il semble que ce soit le contrat entre propriétaires et locataires qui est chargé de remplir le rôle du « système » en conférant une cohérence abstraite au monde : « Un chien ça se met dans un contrat, sans ça, ce n'est pas un chien, c'est une serpillère³ », dit en effet le jeune homme. Mieux qu'aucun autre procédé dramaturgique, la relation contractuelle donne ainsi à voir la société spectaculaire dans son « *mode d'être concret*⁴ », à savoir « l'abstraction⁵ », toute chose ne valant plus guère pour sa valeur d'usage concrète, mais uniquement en tant que valeur d'échange abstraite. L'humain, en tant qu'il est sujet à la réification, n'échappe pas à cette abstractisation et à ce devenir-signé. Au sein de ce système différentiel que constitue la communauté des personnages sur la scène de théâtre, chaque individu se doit, pour exister, de s'opposer aux autres : d'où l'atmosphère de violence, de lutte qui transparait tout au long de la pièce. Là encore, le théâtre de Dubillard fait écho à la société de son temps telle qu'analysée par Debord dans *La Société du Spectacle* :

Chaque marchandise déterminée lutte pour elle-même, *ne peut pas reconnaître les autres*, prétend s'imposer partout comme si elle était la seule. Le spectacle est alors le chant épique de cet affrontement, que la chute d'aucune Iliade ne pourrait conclure. Le spectacle ne chante pas les hommes et leurs armes, mais les marchandises et leurs passions⁶.

Trouver sa place dans un système différentiel au sein duquel chaque unité (chaque individu, chaque personnage) n'a pas de valeur *propre* : voilà l'objet de la lutte. Les personnages, rabaissés à l'état d'objet, en viennent à perdre leur *qualité*⁷ et à n'être plus que « de pures incarnations des fonctions ou des positions symboliques qu'ils représentent⁸ », comme le note Pierre Piret à propos des *Nègres* de Genet. C'est que ce fonctionnalisme est dans l'air du temps en tant que problème à la fois particulier *et* universel : particulier en tant qu'il est ancré dans son époque en raison du développement économique de l'après-guerre et de l'apparition de la

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.192.

² *Ibid.*, p.191.

³ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.66.

⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §29.

⁵ *Ibid.*, §29.

⁶ *Ibid.*, §66.

⁷ Rappelons que Debord écrivait, toujours dans *La Société du Spectacle* : « La perte de qualité [...] ne fait que traduire les caractères fondamentaux de la production réelle qui écarte la réalité : la forme-marchandise est de part en part l'égalité à soi-même, la catégorie du quantitatif. » (*Ibid.*, §38), La production d'équivalents via la marchandisation de l'entièreté de l'existence mènera ainsi à un blocage de la dialectique de la reconnaissance entre les personnages.

⁸ PIRET Pierre, « Causalité et incomplétude. En relisant *Les Nègres*, de Jean Genet », <https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/1965-1.pdf> (consulté le 5 mai 2026).

« société de consommation », et universel en tant qu'il traduit un problème philosophique fondamental, à savoir l'absence d'un dernier terme permettant de racheter et de justifier l'ensemble du système. Mais c'est aussi que, comme le montre à nouveau Piret, ce fonctionnalisme a partie liée avec le drame lui-même : « Sur scène, les comédiens n'opèrent pas comme des signes, faisant référence à une réalité qu'ils représenteraient, mais bien comme des signifiants, formant système¹. » Ne renvoyant à aucune réalité, les signifiants peuvent donc se transformer au gré des reconfigurations dramaturgiques permise par la liberté formelle de l'idéologie fonctionnaliste. C'est ainsi que les propriétaires de la maison deviendront par exemple les enfants du couple de locataires : « Reste ici, mon chéri. Téléphone si tu veux. Je vais accompagner ces messieurs-dames. Vous nous excuserez, papa et vous aussi maman. Vous permettez qu'on vous appelle papa, maman ? Ça nous ferait tant plaisir². » Tout se passe comme si le passé et la cohérence narrative ou dramaturgique qu'il induit n'existaient plus, que seul comptait la situation présente, qui n'a plus rien à voir avec ce qui lui a précédé. Ainsi, Monsieur pourra se proclamer plombier dans le seul but de parvenir à ses fins, sans que cela ne fasse réagir les autres personnages³. À nouveau, le lien avec Debord apparaît clairement, qui écrivait dans *La Société du Spectacle* que la « société bureaucratique totalitaire vi[vai]t dans un présent perpétuel⁴ » où l'histoire, le passé et ses structures s'étaient effacés pour permettre l'avènement de la seule valeur d'échange⁵. Cette abstractisation de la vie, cet effacement de la qualité au profit de la quantité, permet à Dubillard de renverser jusqu'au genre des personnages, créant par là une situation d'une grande cocasserie :

MADAME : Hoho ! Mais c'est qu'elle est très bien !

LE JEUNE HOMME : Qui ?

MADAME : Vous, ma petite ! Mais oui, vous ! vous ! vous toi-même ! – Mais la voilà dont-t-y-pas qui se mettrait à rougir ! petite ! petite...

LE JEUNE HOMME : Bon. Me voilà dans une autre sorte d'histoire, à présent⁶.

Et le jeune homme de conclure à la fin de la scène : « Merde, et si c'était vrai. Si j'étais vraiment la femme de sa vie⁷. » C'est que, là encore, homme et femme ne se définissent pas par rapport

¹ *Ibid.*, p.5.

² DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p. 84.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §108.

⁵ Cet aspect des sociétés modernes a également été relevé par la théorie critique contemporaine. Voir à ce propos ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération*, trad. de l'allemand par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2017.

⁶ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.77.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

à certaines caractéristiques concrètes, mais seulement par rapport à leurs relations, toujours changeantes, mouvantes, fluides.

Grâce à ces pastiches répétés, Dubillard parvient ainsi à montrer que « l'individu moderne est un véritable “homme sans qualités”, avec de multiples rôles interchangeables qui en réalité lui sont tous étrangers¹. » Là où le spectacle est chargé de masquer la supercherie en recomposant la société fragmentée dans la « dramatisation spectaculaire² » (par exemple, pour reprendre le thème du genre, en continuant de soumettre à la contemplation des individus des ersatz d'hommes et de femmes), le théâtre de Dubillard le dénonce en le parodiant et en se fragmentant lui-même en différentes scènes qui représentent différents moments isolés, aliénés du tout auquel ils appartiennent.

2.2.2. Une théorie de la reconnaissance ?

Dans *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, Dubillard ne se contente pas de mettre en scène un univers dramaturgique marqué par le fonctionnalisme, sinon, comme souvent, de le problématiser en poussant sa logique jusqu'à en dévoiler l'aporie fondamentale. Comme le titre de la pièce l'indique, le mythe fonctionnaliste et le système différentiel qui le soutient sont en effet mis à mal par l'existence d'un signifiant (le mot « hôte ») ne renvoyant pas à un autre signifiant, mais à deux réalités contradictoires, à savoir la personne qui reçoit d'une part, et la personne reçue d'autre part. C'est donc dans l'ambiguïté sémantique constitutive de l'épigramme que réside le nœud de la pièce, en ce que ce phénomène linguistique en vient à mettre en défaut la dialectique du Même et de l'Autre censée faire progresser le drame :

MADAME : Après tout, Monsieur, vous êtes nos hôtes.

LE JEUNE HOMME : Vous êtes nos hôtes.

MADAME : Vous l'avez dit vous-même.

MONSIEUR, à la jeune fille : Vous êtes nos hôtes.

LA JEUNE FILLE : Vous êtes nos hôtes.

MADAME : Nos hôtes c'est vous.

LE JEUNE HOMME : C'est vous nos hôtes.

MONSIEUR : Je bois à nos hôtes.

¹ JAPPE Anselme, *Guy Debord, op. cit.*, p.57.

² DEBORD Guy, *La Société du Spectacle, op. cit.*, §157.

LA JEUNE FILLE : Il y a quelque chose qui ne marche pas dans cette conversation¹.

Et pour cause, s'il y a « quelque chose qui ne marche pas », c'est que le processus de reconnaissance qui devrait s'installer entre les personnages est bloqué par ce signifiant qui est la négation de la dialectique, un troisième terme ne pouvant surgir de deux termes parfaitement identiques². Comme l'écrit Alain Badiou dans un article portant sur la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel :

Si j'en reste au double, rien ne se produit : c'est une structure fermée et statique puisque nous avons une réciprocité primitive où chacun reconnaît l'autre en tant qu'il est reconnu par l'autre. Nous sommes apparemment dans une impasse du processus dialectique, qui semble devoir stagner dans cette réciprocité primitive³.

C'est en effet autour de cette « réciprocité primitive » que tourne *Les crabes* et, plus généralement, autour de ce que les philosophes ont appelé la « théorie de la reconnaissance », qui trouve l'une de ses premières applications dans la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel, notamment dans le célèbre chapitre portant sur la dialectique du maître et de l'esclave. Au début de la pièce, Dubillard donne en effet à voir la première étape de ce processus dialectique, à savoir « un moi qui connaît un ceci⁴ », lorsque les deux propriétaires sont attablés devant leur plat de crabe avant l'arrivée des locataires. Le couple se trouve alors dans une sorte d'harmonie primitive qui sera ensuite mise à mal par l'arrivée des occupants : « Je t'aime. Comme soi-même⁵ », dit le jeune homme. Et la jeune fille de répondre : « On est ensemble⁶. » Harmonie dont le démantèlement à venir semble néanmoins poindre dès les premières répliques, à l'occasion d'un lapsus de la jeune fille, immédiatement repris par le jeune homme :

LA JEUNE FILLE : [...] Tes locataires...

LE JEUNE HOMME : Mes locataires sont les tiens ! Nos locataires⁷ !

L'unité du couple, traduite et performée à travers le langage, ne peut en effet résister à son inscription dans un rapport dialectique entre le sujet et l'objet. Ainsi, si le couple tente de se hisser à l'état de sujet face à aux locataires-objets, la rencontre avec ceux-ci lors de la deuxième scène est censée, suivant Hegel, instaurer un rapport conflictuel qui brisera cette unité première. Et c'est en effet ce qui apparaît par la suite, « la lutte des consciences de soi opposées⁸ »

¹ DUBILLARD Roland, *op. cit.*, p.83.

² À noter que le thème du double a également à voir avec la réification : en effaçant les différences qualitatives entre individus au profit d'une valeur abstraite et quantitative, la société marchande crée des clones, des individus interchangeables.

³ BADIOU Alain, « Maîtres et esclaves chez Hegel », dans *Sud/Nord*, 2016/2, n°27, p.40.

⁴ *Ibid.*, p.36.

⁵ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, *op. cit.*, p.63.

⁶ *Ibid.*, p.63.

⁷ *Ibid.*, p.65.

⁸ BADIOU Alain, *op. cit.*, p.37.

s’installant dans une conflictualité stérile – c’est le stade du double décrit par Badiou – qui transparait tout au long de la pièce :

MONSIEUR : Vous êtes ici, hein ?

LE JEUNE HOMME : Oui.

MONSIEUR : Moi aussi. (*Ils se reculent, le temps de se considérer.*) Voilà. Voilà ce qu’il y a. Je suis ici aussi.

Le jeune homme se lève¹.

L’opposition entre l’abstraction du contrat censé délimiter strictement l’espace de chacun et la rencontre concrète entre les protagonistes est ici rendue patente. Ce dialogue n’est d’ailleurs pas sans rappeler celui entre Félix et le reporter dans le premier acte de *...Où boivent les vaches* :

FÉLIX : Est-ce que vous m’avez vu ?

LE REPORTER : Oui, bien sûr.

FÉLIX : Eh bien, moi aussi je vous ai vu.

LE REPORTER : Si nous voulons aller vite...

FÉLIX : Et vous n’êtes pas n’importe quoi. Je vous vois. Vous êtes quelque chose. Il n’y a pas que moi².

À travers ces extraits, il apparaît que la question de la reconnaissance et, plus généralement, du rapport à l’autre, constituent des problèmes centraux de la dramaturgie dubillardienne, qui s’établit ici à travers une intertextualité claire avec la dialectique du maître et de l’esclave de Hegel. Il est ainsi significatif de voir recopiée, dès les premières pages des *Carnets en marge*, cette citation du philosophe allemand : « “L’homme est un être qui a les objets de sa nature hors de soi.” (Hegel³) ». Ainsi, non seulement le dramaturge a-t-il connaissance de la pensée du philosophe allemand – laquelle connut une vogue assez importante en France dans la première moitié du vingtième siècle grâce aux travaux de Jean Hyppolite et d’Alexandre Kojève notamment⁴ –, mais encore faut-il qu’il retienne de cette pensée l’idée fondamentale de la dialectique du maître et de l’esclave, à savoir que, comme l’écrit Henri Lefebvre :

En tant que tels, les objets des instincts naturels de l’homme (la faim, l’instinct sexuel) sont hors de lui et indépendants de lui. Il dépend d’eux. Son besoin, sa force vitale, se transforment ainsi en impuissance et en privation. Le rapport de l’être avec l’être autre est ainsi donné dans la nature et éprouvé “existentiellement” par l’homme naturel, comme extériorité et dépendance. Ayant d’autres êtres pour objets, cet homme est objet pour d’autres êtres. Il est à la fois sujet et objet opposés mais inséparables [...].

¹ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.75.

² DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, op. cit., p.19.

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.31.

⁴ À ce propos, cf. BELLANTONE Andrea, « Hegel en France : de Cousin à Hyppolite », dans *Cahiers critiques de philosophie*, 2008/2, n°6, pp.191-219.

Le fait d'être ainsi objet expose l'homme naturel aux entreprises et aux agressions des autres êtres vivants¹.

C'est en effet ce « rapport de l'être avec l'être autre » et la dialectique sujet-objet qui lui est consubstantielle qui constituent le cœur des *Crabes* et l'un des topos majeurs de la dramaturgie dubillardienne. C'est que le paradoxe est précisément le point de départ de la dialectique, et plutôt que de se contenter de sa résolution dans le devenir historique, Dubillard choisit ainsi de plonger dans les contradictions que celle-ci établit synchroniquement afin de laisser transparaître toute l'irrationalité qui se cache derrière les faits les plus communs.

2.2.3. La réversion contre la dialectique

Si la théorie de la reconnaissance constitue l'un des fondements sur lesquels repose la pièce de Dubillard, ce problème philosophique y rencontre donc également les problèmes posés par le fonctionnalisme. Ainsi, le contrat entre propriétaires et locataires, en instaurant une relation de domination abstraite des premiers sur les seconds, semble miner la dialectique de l'intérieur en instaurant un rapport entre maître et esclave avant même la rencontre concrète entre les deux couples. En effet, face à cette coprésence intolérable – laquelle menace l'identité des propriétaires en *donnant lieu* aux locataires dans leur propre chez soi – la convention du contrat se révèle impuissante :

MONSIEUR : Je l'ai signée. Elle est là. La location.

LE JEUNE HOMME : Et la mienne, vous voulez la voir ?

Ils échangeront leurs papiers.

MONSIEUR : Alors on est d'accord.

LE JEUNE HOMME : On est d'accord.

Ils se lèvent².

Et certes, « on est d'accord », mais sur une abstraction qui ne permet absolument pas de faire avancer le problème concret : Monsieur et le jeune homme sont toujours là, dans ce même lieu, ce même « chez soi ». Dès lors, une question se pose : que veut dire « être soi » quand l'autre partage le même espace, c'est-à-dire brise la frontière qui me sépare de lui ? C'est ainsi que, dans la pièce, l'hospitalité fait peser sur l'identité la menace de l'indifférence et se transformera

¹ LEFEBVRE Henri, *Le matérialisme dialectique*, op. cit., p.112

² *Ibid.*, p.76.

en une forme d'« *hostipitalité* » (le concept est de Derrida¹) qui ira jusqu'au meurtre, dévoilant par là le caractère concret de la lutte entre les protagonistes face à l'abstraction du contrat censé délimiter strictement l'espace de chacun. Baudrillard remarquait déjà la tendance de la société à évacuer la brutalité de la rencontre à travers, d'une part, le système de conventions issu du libéralisme classique et, d'autre part, la consommation de biens et services en tous genres, qui écarte dès lors la menace d'un renversement de l'ordre établi en reportant les affects de violence, les affects *négatifs*, dans une consommation potentiellement infinie : « Aussi [...] tout est-il fait pour ôter à la socialité ce qu'elle pourrait avoir d'abrupt, de contradictoire, et au fond d'obscène, qui est le jeu direct de l'agressivité et du désir dans le regard² », écrit-il dans *Le système des objets*. Ces deux aspects sont en effet problématisés dans la pièce de Dubillard qui, tout en mettant en scène un univers marqué par le fonctionnalisme, évoque également la question de la relation à l'autre à l'aune de la société de consommation :

J'ai rêvé d'un objet qui – nous sommes unis tous les deux, – mais qui nous réunirait plus encore. Un trou...
Un dé à coudre... Une épingle à cheveux dont tu serais la droite et moi la gauche, une épingle, une seule avec son coude, une épingle à cheveux, unique, comme quelqu'un qui se presse contre quelqu'un³ !

Tout comme le contrat est censé délimiter artificiellement la place de chacun au sein du huis-clos afin d'éluder la confrontation entre les protagonistes, l'objet se voit également porter la charge de masquer la relation tout en l'accomplissant – artificiellement là aussi – dans sa consommation. Comme le montre à nouveau Baudrillard :

Cette conversion de l'objet vers un statut systématique de signe implique une modification simultanée de la relation humaine, qui se fait relation de consommation, c'est-à-dire qui tend à [...] s'« accomplir » et à « s'abolir » dans et à travers les objets, qui en deviennent la médiation obligée, et, très vite, le signe substitutif, *l'alibi*. On voit que ce qui est consommé, ce ne sont jamais les objets, mais la relation elle-même – signifiée et absente, incluse et exclue à la fois, – c'est *l'idée de la relation* qui se consomme dans la série d'objets qui la donne à voir. La relation n'est plus vécue : elle s'abstrait et s'abolit dans un objet-signe où elle se consomme⁴.

Un tel dispositif ne peut cependant manquer de se révéler factice et de démontrer toute son insuffisance et son abstraction lors de la rencontre *concrète*, nécessairement brutale et conflictuelle, entre les protagonistes. Le contrat, comme la consommation, ne peuvent effacer totalement la relation et la présence concrète de l'autre dans sa singularité propre, son idiosyncrasie. Sans doute est-ce à cette aune qu'il faut comprendre l'insistance de Dubillard tout au long de son œuvre sur un élément au premier abord anodin, pour ne pas dire trivial :

¹ DUFOURMANTELLE Anne et DERRIDA Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p.45.

² BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.63.

³ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.64.

⁴ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.277.

LE JEUNE HOMME : Il n'y a pas de moustiques, ici. Et ne regarde pas mon nez comme si tu voulais le détruire.

LA JEUNE FILLE : Le connaître, seulement.

LE JEUNE HOMME : C'est-à-dire, le tordre ; le tourner à l'envers, son ventre à l'air, son dedans dehors. Comme un crabe.

LA JEUNE FILLE : Ton nez comme un crabe ?

LE JEUNE HOMME : Et toi comme un crabe¹.

En effet, l'insistance apparemment incongrue de Dubillard sur le nez tout au long de son œuvre semble tenir à ce que cette partie du corps représente précisément ce qui résiste au fonctionnalisme en faisant advenir du qualitatif, du singulier (quoi de plus singulier qu'un nez ?) dans un système qui n'admet *que* du quantitatif. Le nez apparaît comme ce qui est irréductible à toute tentative de réification et qui, dès lors, en vient à en déjouer les mécanismes par sa seule présence. D'une certaine manière, le nez, par son idiosyncrasie, rappelle la présence de l'autre comme être concret et engage dès lors la relation avec cet être dans un rapport dialectique, menaçant ainsi la stabilité d'un système basé sur la réification comme rapport dominant au monde. Dans un tel système, en effet :

Plus de contradiction ouverte, plus de changements de structure, plus de dialectique sociale. Car le mouvement qui semble, selon la courbe du progrès technique, animer tout le système, n'empêche pas celui-ci d'être fixe et stable en lui-même. Tout se meut, tout change à vue, tout se transforme, et pourtant rien ne change. Une telle société, lancée dans le progrès technologique, accomplit toutes les révolutions possibles, mais ce sont des révolutions sur elle-même. Sa productivité accrue ne débouche sur aucun changement structurel².

Chez Dubillard, il apparaît ainsi que le réel ne contient plus en lui le germe de son dépassement. À la scène VIII, lorsque le jeune couple discute par exemple de son désir d'avoir des enfants, c'est-à-dire de se tourner vers le devenir, de *pro-créer* :

LE JEUNE HOMME : [...] Une petite fille ! Je la vois qui joue autour de nous, regarde ! Dans nos jardins. On se retourne... Elle vient... Qu'en ferais-tu ?

LA JEUNE FILLE : "Bonjour, Mademoiselle."

LE JEUNE HOMME : Elle serait immédiatement inventoriée par les collègues mixtes.

LA JEUNE FILLE : Mixtes ?

LE JEUNE HOMME : Et hop, plus ! partie ! alors !... Il faut que je téléphone au plombier³.

Plus aucune place pour l'individu physique, concret et sexué : son émergence est immédiatement soumise au règne de la valeur abstraite qui ignore toute différence qualitative (« les collègues mixtes »). C'est ainsi que la jeune fille se

¹ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., pp.62-63.

² BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.217.

³ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p. 89.

retrouverait « immédiatement inventoriée » à la manière d'une marchandise : la vie n'a plus sa place dans ce régime totalitaire et la dialectique, le devenir se trouvent bloqués.

2.3. Civilisation et barbarie dans *Il ne faut pas boire son prochain*

2.3.1. Le tragique quotidien

« J'explique par la trouille du miracle le sommeil qu'on appelle civilisation. Heureusement, il arrive que la civilisation pète, et alors il y en a quelques-uns qui se réveillent péniblement¹. »

L'une des premières productions théâtrales de Roland Dubillard, *Il ne faut pas boire son prochain*, apparaît sous la forme d'une allégorie de la mort et du salut. Si cette pièce apparaît donc comme la plus spirituelle, la plus métaphysique des pièces de l'auteur, la plus hantée par la question de la mort, de la violence, celle-ci n'est pour autant pas dénuée d'enjeux profondément politiques. À cet égard, Diane Henneton rappelle dans sa préface le contexte d'écriture de cette pièce occupant une place si singulière dans l'œuvre de l'auteur. C'est en effet au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que Dubillard, alors mobilisé en Autriche au sein des troupes d'occupation, créa *Il ne faut pas boire son prochain*². Cette pièce se trouve ainsi clairement influencée par les récents événements ayant bouleversé à jamais le destin de l'Europe. Comme le note également Diane Henneton : « Roland Dubillard avait aussi réalisé un ensemble de fiches annotées pour chaque personnage, ainsi peut-on lire la troublante mention “nazi” portée sur la carte de l'Aigle. Cette note, quoique postérieure au texte ici présenté, porte un autre éclairage sur ce drame³. » Si le traumatisme de la guerre n'apparaît pas nécessairement comme un enjeu central dès la première lecture de cette pièce, il apparaît donc néanmoins que celui-ci agit en filigrane comme une *condition de possibilité* d'un tel drame.

Car d'entrée de jeu, les allusions à la mort, à cet « impossible » (pour parler en termes batailliens⁴) sont récurrentes, et annoncent déjà le déroulement tragique du drame : l'on apprend

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, pp.81-82.

² HENNETON Diane, « Préface », dans DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain. Fantaisie monstrueuse en quatre actes*, Paris, Gallimard, 1997 (Le Manteau d'Arlequin), p.7.

³ *Ibid.*, p.8.

⁴ Dans son essai portant sur la vie et l'œuvre de Georges Bataille, Michel Surya écrit, à propos du *Rire de Nietzsche* : « “Mettre la vie (c'est-à-dire le possible) à hauteur de l'impossible”, telle est la tâche que Bataille dans *Le rire de Nietzsche* définit comme celle de l'expérience spirituelle. Mais quel est le possible ? Et quel est l'impossible ? Le possible est la vie organique et son développement ; l'impossible, la mort et la nécessité de détruire. » (SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 2012, (Tel), p.390) Nous verrons en effet que cette dialectique entre ce que Michel Surya nomme, à la suite de Bataille, le « possible » d'une part et l'« impossible » d'autre part, se trouve être au cœur de la pièce de Dubillard.

ainsi de la bouche de la paysanne qu'à la fête à laquelle sont conviés les personnages, seront également présents « le Duc et la Duchesse de Requiemexaudi¹. » Par cette appellation funèbre, Dubillard introduit ainsi ironiquement la mort au sein du drame, anticipant déjà pour le lecteur la suite des événements dans la pièce. Le paysan répondra ainsi à sa partenaire, à nouveau avec une certaine ironie de la part du dramaturge : « Ça va être amusant avec des pète-sec pareils. Heureusement que j'ai pris ma lanterne magique². » Il ne croit en effet pas si bien dire : c'est bel et bien un face-à-face avec la mort qui les attend à cette fête. C'est de nouveau cette même ironie qui fera dire plus loin à la paysanne que ça « ne sert à rien de se faire du mauvais sang³ », Dubillard anticipant là encore la suite du drame à travers ce trait d'humour noir.

Dans ce premier et deuxième tableau – scènes précédant la rencontre avec les monstres et le face-à-face avec la mort qu'ils incarnent –, les objets associés à chacun des protagonistes (l'inventeur et sa lanterne, le poète et son livre, le musicien et sa trompette) sont ainsi chargés de conjurer l'ennui de l'attente de cette fête à venir. Car le motif de l'attente et de l'ennui qui lui est associé peuvent déjà être interprétés en soi comme la présence en filigrane de cet « impossible » dont Bataille a fait le cœur battant de son œuvre. La « *salle d'attente*⁴ » réunissant les personnages dans le deuxième tableau apparaît ainsi comme le motif tragique par excellence du drame moderne (dont *En attendant Godot* de Beckett se fait à cet égard l'exemple paradigmatique), l'attente y apparaissant toujours d'une façon ou d'une autre comme l'attente de la mort. C'est en effet tout le sens du « tragique quotidien » théorisé par Maeterlinck : alors que, dans la tragédie classique, le drame surgissait au sein même d'une vie dont le sens n'était pas questionné *a priori*, c'est le seul fait de vivre qui devient tragique dans le drame moderne, et cette allégorie mise en scène par Dubillard s'en fait l'écho⁵. Cette « étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité⁶ » dont parle Maeterlinck apparaît ainsi dans la pièce lorsque l'inventeur, à la recherche d'explications de la part du valet, se heurte au silence de ce dernier : « Écoutez, mon brave, je voudrais bien que vous m'expliquiez le sens de... enfin quoi ? Mais répondez-moi ! Vous êtes muet ? Vous êtes sourd⁷ ? » Comment ne pas alors songer à la célèbre phrase d'Albert Camus selon laquelle l'absurde « naît de cette confrontation entre

¹ DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.23.

² *Ibid.*, p.23.

³ *Ibid.*, p.30.

⁴ *Ibid.*, p.29.

⁵ C'est également tout le sens de l'opposition proposée par Sarrazac dans *Poétique du drame moderne* entre le « drame-dans-la-vie » du théâtre classique et le « drame-de-la-vie » mis en scène par les dramaturges depuis Ibsen jusqu'à Koltès.

⁶ MAETERLINCK Maurice, *Le Trésor des humbles*, 3^e éd., Paris, Mercure de France, 1896, p.182.

⁷ DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.32.

l'appel humain et le silence déraisonnable du monde¹ ? » Le tragique quotidien et l'absurde camusien se rejoignent ainsi dans le constat d'un monde privé de toute transcendance, où le silence opposé à l'exigence humaine de sens constitue le ressort même de l'expérience tragique. Cette référence à Camus se fera d'ailleurs plus explicite lorsque le Lion s'exclamera, alors que le gosse tarde à faire descendre l'étoile Bételgeuse : « Nom d'un rocher de Sisyphe² ! » Cette exclamation rend dès lors manifeste la référence camusienne, inscrivant la pièce dans le prolongement direct des réflexions développées dans le *Mythe de Sisyphe* (paru en 1942, quatre ans avant l'écriture d'*Il ne faut pas boire son prochain*), et ancrant encore plus nettement le tragique dubillardien dans une pensée contemporaine de l'absurde.

Ainsi, l'ennui lié à l'attente qui transparait tout au long des premier et deuxième tableaux (« Que voulez-vous, mon cher, les fêtes m'assomment. Je m'y ennuie³ », dit par exemple le musicien au poète) semble devoir être interprété dans son sens fort, classique, c'est-à-dire dans le sens que lui donne Racine lorsque, dans *Bérénice*, il fait dire à Antiochus ce célèbre vers : « Dans L'Orient désert quel devint mon ennui⁴ ! » Comme le note Robert Garrette, le mot « ennui » chez Racine est en effet à entendre dans son sens le plus fort : il s'agit d'une grande souffrance, d'un violent désespoir, et non d'un simple désagrément⁵. L'ennui, ayant partie liée avec le désespoir en ce qu'il ouvre sur le vide, se trouve ainsi également entretenir un lien avec le néant de la mort. La « fête » à laquelle doivent se retrouver les personnages apparaît donc comme ambivalente : à la fois conjuration de l'ennui en ce qu'elle comble le vide de l'attente, mais également partie prenante de cet ennui dans le rapport que cette notion entretient avec la finitude. D'où l'omniprésence du motif temporel dans la pièce : une « horloge rustique⁶ » trône dans cette salle d'attente, alors que les monstres seront présentés plus tard comme les maîtres du temps, ayant le pouvoir de donner la mort à n'importe quel moment. Le sursis accordé au gosse dans le quatrième tableau sera ainsi contesté par le Singe qui s'adressera directement à l'horloge : « Eh, dis donc, toi, là-dedans. Tu la fais tourner l'heure, oui ? Et plus vite que ça ! J'en connais un qui va se faire étripper ! (*L'horloge se met à fonctionner rapidement.*) C'est vrai, tout de même. Vous avez vu ça ? On n'en finirait plus⁷. » La dialectique de la mort et du salut, leitmotiv principal d'*Il ne faut pas boire son prochain*, se déploie ainsi tout au long de la pièce

¹ CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1985 (Folio essais), p.45.

² DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.98.

³ *Ibid.*, p.18.

⁴ RACINE Jean, *Bérénice*, Paris, Gallimard, 1994 (Folio théâtre), v.234.

⁵ GARRETTE Robert, « La vie antérieure d'ennui d'après les tragédies de Racine et les *Pensées* de Pascal », dans PEYLET Gérard (éd.), *L'ennui*, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, pp.31-37.

⁶ DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.29.

⁷ *Ibid.*, p.92.

sous l'égide du motif temporel, le salut ne pouvant être trouvé qu'en repoussant indéfiniment la mort – les monstres étant, eux, immortels, comme le fera remarquer le Lion à la fin de la pièce¹.

2.3.2. L'échange symbolique et la mort

Étant confronté à la mort, le Gosse est ainsi projeté au début de l'histoire humaine, c'est-à-dire au néant du commencement. La pièce, qui se présente sous la forme d'une allégorie, donne ainsi à voir le processus de civilisation qui, en différant sans cesse la mort, permet à la culture de se développer. Dans *L'échange symbolique et la mort*, Baudrillard se propose précisément d'analyser le pouvoir dans son rapport avec la mort à partir de la théorie du don exposée par Marcel Mauss :

Le pouvoir n'est donc jamais [...] celui de mettre à mort, mais juste à l'inverse celui de laisser la vie [...]. Le maître confisque la mort de l'autre, et garde le droit de risquer la sienne propre. Cela est refusé à l'esclave, qui est voué à la vie sans retour, donc sans expiation possible. En l'ôtant à la mort, le maître ôte l'esclave à la circulation des biens symboliques : c'est la violence qu'il lui fait, et qui voue l'autre à la force de travail. C'est là le secret du pouvoir (Hegel dans la dialectique du maître et de l'esclave fait dériver aussi la domination du maître de la menace de mort différée sur l'esclave²).

C'est ce don de la vie offert à l'esclave que celui-ci devra alors, selon Baudrillard, racheter par son travail. Dès lors, comment ne pas voir dans cette relation de pouvoir entre maître et esclave une analogie avec la relation qui unit les monstres au Gosse dans *Il ne faut pas boire son prochain*, la mise à mort de celui-ci y étant également différée en échange d'un service rendu aux quatre créatures ? C'est ici toute la question de l'échange symbolique et de son rapport à la mort qui est posée.

En différant sa mort pour en obtenir un service, les monstres laissent en effet une « fenêtre de tir » à l'humanité représentée par le Gosse, et ce dernier est alors amené à tenter de conjurer la mort par un héroïsme qui semble tout droit sorti des tragédies de Corneille : « Je vais tuer les monstres³ », annonce-t-il au valet à la fin du deuxième tableau. Et celui-ci de lui répondre ironiquement : « Vous vous prenez pour Hercule, mon petit⁴. » Comme dans les grandes tragédies classiques, l'héroïsme lance un défi aux dieux (donc à la mort), permettant de se hausser à leur niveau, c'est-à-dire de devenir immortel : « Attrape une étoile, et tu as la

¹ *Ibid.*, p.114.

² BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p.72.

³ DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.42.

⁴ *Ibid.*, p.43.

vie sauve¹ », dira le Lion au Gosse. Mais en réalité, il apparaîtra assez vite que cette mort ne peut être définitivement conjurée, seulement être différée :

LA FILLE : Vous ne croyez tout de même pas que si elle marchait, vous pourriez attraper des étoiles avec ?

LE GOSSE : Idiote ! Bien sûr que non ! Mais je pourrais essayer de les épater encore une fois².

Ce sursis offert aux hommes est en réalité permis par la situation matérielle concrète des monstres. La culture apparaît en effet alors que ceux-ci ont satisfait leurs besoins primaires, en l'occurrence lorsqu'ils ont bu assez de sang. Se pose alors la question du surplus et de son usage :

LA LICORNE : Qu'est-ce que nous allons en faire ?

LE LION : Je ne sais pas. Je n'ai plus soif. Et toi ?

[...]

L'AIGLE : On peut toujours s'amuser avec. Je connais un jeu passionnant³.

En mettant en scène le processus de civilisation, Dubillard donne ainsi à voir les ressorts matériels d'un tel phénomène, mettant au jour le rapport dialectique entre la civilisation et la barbarie, les désirs considérés comme « hauts » ou « nobles » (l'art, le jeu, l'amour, etc.) n'apparaissant qu'à la condition d'une satisfaction des pulsions considérées comme « basses » ou « triviales ». Principe du développement historique que résumait déjà Engels sur la tombe de Karl Marx en 1883 :

[...] Marx a découvert la loi du développement de l'histoire humaine, c'est-à-dire ce fait élémentaire voilé auparavant sous un fatras idéologique que les hommes, avant de pouvoir s'occuper de politique, de science, d'art, de religion, etc., doivent d'abord manger, boire, se loger et se vêtir⁴.

C'est, en d'autres termes, ce même constat que Dubillard dressera dans ses *Carnets en marge* en 1954 sur un ton plus polémique cette fois :

Regardez ce qui se passait dans les camps de concentration, comment qu'ils s'en fichaient pas mal, de la culture, quand ils n'avaient pas mangé depuis quelques jours, et quand je dis culture, ça va plus loin qu'on ne pense ; ça va jusqu'à l'interdiction, qu'en temps normal personne ne discute, de manger la cuisse de son père quand on a très faim. C'est ça qui était mis en question chez ces gens-là, et beaucoup plus vite qu'ils n'auraient pensé. Et quand je dis camp de concentration, c'est pas la peine d'aller si loin. Même un grand musicien, s'il est ivrogne, et si on lui dit : ce sera le vin ou ce sera Beethoven, – vous verrez comment il remettra Beethoven à sa vraie place⁵.

Dans *Il ne faut pas boire son prochain*, l'échange et le commerce ne s'instituent également qu'à cette condition : c'est en effet suite à ce constat d'une satisfaction des besoins primaires que la

¹ *Ibid.*, p.72.

² *Ibid.*, p.79.

³ *Ibid.*, p.62.

⁴ ENGELS Friedrich, « Discours sur la tombe de Karl Marx », dans *L'Humanité*, 14 mars 1933, p.5.

⁵ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.339.

Licorne lancera l'idée de « Mettre le petit homme en bouteilles pour plus tard¹ », puis que le Lion proposera d'« échange[r] [s]on harmonica contre [l]a trompette² » de cette dernière. La question de la naissance de la culture se fera d'autant plus prégnante durant le processus d'apprentissage de la lecture que leur fera suivre le Gosse. Il est à cet égard particulièrement significatif de voir que pour parvenir à ses fins, le Gosse réclamera trois objets précis : des « bancs³ » tout d'abord (cette demande est en fait relativement anodine), mais surtout « une horloge⁴ », « Et puis, aussi, un miroir⁵ », dira-t-il. C'est que la conscience de soi ne peut advenir qu'à ce prix, toute subjectivité se présentant nécessairement comme « phénoménale », c'est-à-dire ancrée dans le temps (d'où l'horloge) et dans l'espace (d'où le miroir).

Grâce à ce processus de civilisation, il apparaît ainsi que le Gosse parvient à renverser le rapport de force qui l'unissait aux monstres. La discrétion et l'évitement (« Excusez-moi, messieurs, je ne faisais que passer⁶ ») peuvent dès lors laisser place à une attitude plus affirmative et menaçante : « Je vous préviens que si j'ai encore une observation à vous faire, je serai obligé de prendre des sanctions⁷ », dira-t-il aux monstres. Sur le terrain du langage, le Gosse détient en effet un avantage certain sur ces derniers, l'apprentissage de la lecture s'avérant être un exercice peu instinctif pour le Lion par exemple, lequel lit chaque phrase à l'envers, s'en justifiant d'ailleurs d'une manière parfaitement incongrue : « Quand je mange quelqu'un, je commence toujours par les pieds. C'est meilleur. Je fais pareil pour les phrases⁸. » C'est que l'émergence d'une pensée symbolique n'a rien de naturel ou d'automatique, et commande pour les monstres de se débarrasser de leur obsession *dévorante* (aux deux sens du terme). Ce même comportement vaut d'ailleurs vis-à-vis des objets que les monstres manipulent, ceux-ci voyant dans la trompette du musicien un entonnoir dédié à la consommation de sang, par exemple⁹, mais également vis-à-vis de l'amour, leur désir pour Bételgeuse apparaissant comme une pulsion avant tout – l'Aigle proposant de l'« entour[er] de cornichons¹⁰ » avant de la dévorer.

¹ DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.63.

² *Ibid.*, p.65.

³ *Ibid.*, p.74.

⁴ *Ibid.*, p.75.

⁵ *Ibid.*, p.75.

⁶ *Ibid.*, p.61.

⁷ *Ibid.*, p.82.

⁸ *Ibid.*, p.90.

⁹ *Ibid.*, pp.64-65.

¹⁰ *Ibid.*, p.105.

Ainsi, il apparaît que le processus de civilisation mis en scène par Dubillard dans *Il ne faut pas boire son prochain* entretient une forme d'intertextualité avec la façon dont Nietzsche analysait l'apparition de la morale chrétienne dans *La Généalogie de la morale*. C'est en effet au prix d'un renversement de ce que Nietzsche nomme la « morale aristocratique » au profit de la « morale des esclaves » que le Gosse parvient à renverser le rapport de force qui le lie aux monstres. Il n'est en effet pas anodin que le titre même de la pièce soit un pastiche de l'adage chrétien selon lequel « il faut aimer son prochain comme soi-même » ; ce seront d'ailleurs chacun des énoncés que le Gosse donnera à lire aux monstres qui participeront de cette morale chrétienne (cette « morale du ressentiment », dirait Nietzsche). Derrière leur prétendue universalité, ces maximes dévoilent en effet leur caractère particulier et falsificateur dès lors que leur contenu en vient à s'ajuster parfaitement à la situation de domination subie par le Gosse : si ce dernier leur enseigne par exemple que « La bonté est toujours récompensée », c'est évidemment parce qu'il attend des monstres qu'ils l'épargnent. Le hiatus entre cette « morale du ressentiment » et la « morale aristocratique » des monstres apparaît ainsi clairement lors d'un dialogue entre le Singe et le Gosse dans le quatrième tableau :

LE GOSSE : La bonté est toujours récompensée.

LE SINGE : Ah ? Ça tient pas debout.

LE GOSSE : Comment, ça ne tient pas debout ?

LE SINGE : Qui c'est ça, la bonté ?

LE GOSSE : La bonté... c'est la qualité de ceux qui sont bons.

LE SINGE : Vous êtes bons, vous ?

LE GOSSE : Moi ? Mais oui, je suis bon.

LE SINGE : Alors ?

LE GOSSE : Alors quoi ?

LE SINGE : Alors vous trouvez que vous êtes récompensé, vous¹ ?

Le hiatus entre ces deux morales, qui constitue le ressort comique de ce dialogue, tient en effet à ce que celles-ci se situent sur deux plans opposés. Tandis que le Gosse parle d'un point de vue normatif (il dit en réalité « La bonté *devrait toujours être* récompensée », instituant par-là un « arrière-monde » au sens nietzschéen), le Singe, lui, parle d'un point de vue purement descriptif ; et, de fait, le Singe apparaît ici plus conséquent, plus logique que le Gosse. De la même manière, lorsque le Gosse apprend aux monstres qu'« Il ne faut pas boire son prochain », le Singe lui rétorque : « Personne n'aurait l'idée de boire son prochain. C'est comme si, moi, je

¹ *Ibid.*, pp.85-86.

voulais boire le Lion ou la Licorne¹. » Alors que la maxime du Gosse se veut *universelle* – il est, là encore, parfaitement chrétien –, la morale du Singe, elle, est clairement aristocratique : il ne voit pas ce qui peut bien l'unir aux créatures qu'il dévore pour se maintenir en vie, car ce n'est pas pour lui le même *sang* qui coule dans ses veines et dans celles du Gosse. Ce n'est pourtant qu'au prix de l'institution d'une telle morale universaliste que le Gosse pourra parvenir à se sortir de la situation critique dans laquelle il se trouve et accéder au *salut*. C'est d'ailleurs pour servir ce dessein que ce dernier fera appel au raisonnement scientifique – lequel est ontologiquement universel et démocratique – lorsque l'ordre lui sera donné de faire descendre l'étoile Bételgeuse : « Ça alors, et pourquoi ça² ? », leur rétorquera-t-il. Ce à quoi les monstres répondront tour à tour :

LA LICORNE : Est-ce que nous le savons nous-mêmes ? C'est comme ça, voilà tout.

LE LION : Nous ne savons pas comment cela s'est fait.

LE SINGE : L'amour est aveugle, petit homme.

L'AIGLE : Et puis, c'est assez discuté. Tout ça ne te regarde pas. Nous aimons Bételgeuse, un point, c'est tout³.

En dépit de l'opiniâtreté que déploie le Gosse dans sa quête du salut, celui-ci reste donc toujours soumis au pouvoir des monstres, lesquels donnent, conformément aux valeurs aristocratiques qu'ils incarnent, des ordres *qui ne se discutent pas*. Au discours de la science, fondé sur l'argumentation, s'oppose ainsi le discours du pouvoir, fondé sur un impératif brut.

À travers cette allégorie du développement historique, Dubillard démontre donc à nouveau tout son matérialisme, les idées les plus nobles, les plus hautes, émanant de rapports de force matériels concrets. La science et la technique y apparaissent ainsi également comme une forme de falsification en ce que l'exploit que réalise le Gosse est en fait une mascarade : au lieu de faire descendre l'étoile Bételgeuse, il fait en réalité apparaître la Fille coincée dans le miroir depuis le début de la pièce. *In fine*, il apparaît donc qu'à travers cette pièce, Dubillard donne à voir la dialectique entre la civilisation et la barbarie qui la fonde (et qui ne peut, à ce titre, être escamotée) ou, pour reprendre le titre du fameux essai de Baudrillard, entre l'échange symbolique et la mort qui en est en réalité partie prenante.

¹ *Ibid.*, p.88.

² *Ibid.*, p.97. Cette question du Gosse résume en effet assez bien la démarche scientifique et l'étonnement (le « pourquoi ? ») qui la fonde.

³ *Ibid.*, p.98.

2.3.3. Une allégorie du nazisme ?

Nous l'avons vu, l'écriture d'*Il ne faut pas boire son prochain* s'ancre dans un contexte tout à fait particulier qui, à ce titre, ne peut être éludé et doit même guider toute analyse se proposant d'en rendre compte un tant soit peu sérieusement. Sans être désignée explicitement, l'expérience nazie semble ainsi néanmoins agir en filigrane comme une *condition de possibilité* d'un tel texte. Il s'agit dès lors d'analyser à quel titre le traumatisme du fascisme et de la Seconde Guerre mondiale peuvent fonder une œuvre comme *Il ne faut pas boire son prochain*.

À cet égard, il semble pertinent de partir de l'analyse que propose Georges Bataille du phénomène fasciste dans son article intitulé « La structure psychologique du fascisme ». Comme le montre Michel Surya dans son essai consacré à l'auteur d'*Histoire de l'œil* et de *Madame Edwarda*, la question du fascisme n'a cessé de susciter chez Bataille nombre de réflexions, à tel point que ce dernier envisagea un temps d'y consacrer un grand ouvrage qui, finalement, ne verra jamais le jour¹. Néanmoins, nombre d'articles parus dans différentes revues (parmi lesquelles *Documents*, *Minotaure* ou encore *Acéphale*) traitent plus ou moins directement de cette question, dont le plus important est sans doute celui portant sur sa « structure psychologique ». Dans cet article, Bataille expose les concepts d'*homogénéité* et d'*hétérogénéité*, le premier étant défini comme suit :

La société *homogène* est la société productive, c'est-à-dire la société utile. Tout élément inutile est exclu, non de la société totale, mais de sa partie *homogène*. Dans cette partie, chaque élément doit être utile à un autre sans que jamais l'activité *homogène* puisse atteindre la forme de l'activité *valable en soi*. Une activité utile a toujours une *commune mesure* avec une autre activité utile, mais non avec une activité *pour soi*².

Au sein d'une telle société, « toute violence est exclue³ », écrit Bataille, et l'individu s'y trouve scindé, une partie de lui échappant à ce processus d'homogénéisation (cette partie étant dès lors vouée à l'*hétérogène*) qui lui est imposée par la classe détentrice des moyens de production, à savoir la bourgeoisie⁴. Par opposition à cette société homogène, « le monde *hétérogène* comprend l'ensemble des résultats de la dépense *improductive*⁵ », c'est-à-dire « les nombreux éléments ou formes sociaux que la partie *homogène* est impuissante à assimiler⁶ » : phénomènes

¹ SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., pp. 253-263.

² BATAILLE Georges, « La structure psychologique du fascisme », dans *Hermès*, 1989/2, n°5-6, p.137.

³ *Ibid.*, p.137.

⁴ *Ibid.*, pp.138-139.

⁵ *Ibid.*, p.142.

⁶ *Ibid.*, p.142.

inconscients, tabous, *sacré* (par opposition à *religieux*¹), etc. Selon Bataille, c'est donc de la négation de l'hétérogène que naît le fascisme, qui peut être interprété d'une certaine façon comme un retour violent de ce qui fut refoulé par la société homogène :

Opposés aux politiciens démocrates, qui représentent dans les différents pays la platitude inhérente à la société *homogène*, Mussolini ou Hitler apparaissent immédiatement en saillie comme *tout autres*. Quels que soient les sentiments que provoquent leur existence actuelle en tant qu'agents politiques de l'évolution, il est impossible de ne pas avoir conscience de la *force* qui les situe au-dessus des hommes, des partis et même des lois : *force* qui brise le cours régulier des choses, l'homogénéité paisible mais fastidieuse et impuissante à se maintenir d'elle-même ; le fait que la légalité est brisée n'est que le signe le plus évident de la nature transcendante, *hétérogène*, de l'action fasciste².

C'est donc dans cette mesure que Bataille est amené à considérer le fascisme comme « forme souveraine de l'hétérogénéité³ », qui concentre et condense de manière proprement *spectaculaire* le pouvoir en son sein. Sans doute l'auteur va-t-il trop loin lorsqu'il en vient à affirmer que « l'unité du fascisme se trouve dans sa structure psychologique propre et non dans les conditions économiques qui lui servent de base⁴. » Pour autant, les concepts d'*hétérogénéité* et d'*homogénéité* qui y sont développés n'en restent pas moins pertinents et paraissent pouvoir guider notre lecture de la pièce de Dubillard, du moins pour ce qui concerne les références et les liens qu'elle établit avec le phénomène fasciste en tant que *structure psychologique*.

C'est que les quatre monstres, unis dans cet huis-clos hanté par la présence immanente – et imminente – de la mort, semblent faire écho à ce phénomène de concentration du pouvoir propre au fascisme : tout, dans l'univers diégétique mis en scène, se définit par rapport aux monstres et à leur impératif (nécessairement hétérogène, donc) de consommation de sang, qui est le véritable leitmotiv de la pièce – sa *condition de possibilité*, pourrait-on dire, comme l'expérience du fascisme fut la condition de possibilité de l'écriture de la pièce pour Dubillard. La consommation de sang est en effet la seule activité valant *pour soi* – le seul élément purement gratuit, inutile – et non en tant qu'instrument, tout le reste n'étant qu'un moyen pour conjurer la menace de la mort que les monstres font peser sur les protagonistes. L'explication que le Valet donne au Gosse dans le deuxième tableau apparaît ainsi comme un moment de rupture au

¹ Chez Bataille, ces deux notions s'opposent nettement, le religieux étant de l'ordre du « possible », tandis que le sacré est un élément ayant fondamentalement trait à l'« impossible », c'est-à-dire à la mort et à son lien avec la sensualité et l'érotisme, lequel lien est sans doute le grand leitmotiv de toute l'œuvre de l'auteur. C'est précisément ce qui lui fait écrire que le salut est « la parfaite négation du spirituel », en ce que l'expérience spirituelle consiste précisément à « vivre l'impossible », c'est-à-dire faire l'expérience toujours répétée de la mort. (SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., pp.389-396)

² BATAILLE Georges, « La structure psychologique du fascisme, op. cit., p.143.

³ *Ibid.*, p.153.

⁴ *Ibid.*, p.156.

sein de la pièce en ce qu'elle situe le sacrifice des humains comme le véritable leitmotiv du drame :

LE VALET : Cette fête est un stratagème. Autrefois ils étaient encore assez nombreux pour partir en expédition et ramasser les victimes dont ils avaient besoin. Tous les sept ans, ces monstres doivent boire dix litres de sang humain. Sans ça ils meurent. Maintenant, ils ne sont plus assez forts, et c'est pour ça qu'ils ont imaginé d'inviter les gens à cette prétendue fête¹.

L'analogie avec le fascisme apparaît ici clairement dès lors que l'on retraduit l'extrait à l'aune des concepts développés par Bataille. Il apparaît en effet que l'*hétérogène*, alors présent à l'état diffus (les monstres arpentaient le monde à la recherche de victimes), se trouve désormais présent à l'état concentré dans cette prétendue fête où se réunissent les protagonistes. Ce serait donc de la faiblesse du pouvoir, incapable d'intégrer les éléments hétérogènes en son sein (c'est, selon Bataille, la faiblesse structurelle des démocraties libérales), que naîtrait cette concentration inédite de l'hétérogène au sommet de la société. Mais la référence au nazisme apparaît encore plus nettement une réplique plus loin : « J'avais réussi à ne leur faire envoyer de cartes qu'aux vieillards et aux imbéciles² », dit en effet le Valet au Gosse. L'une des matrices du national-socialisme, à savoir l'eugénisme, est ici clairement évoquée. Si cette doctrine a en effet pu paraître dotée d'une certaine « rationalité » dans le contexte déjà ouvertement colonialiste, raciste, antisémite et social-darwiniste de l'Europe dans la première moitié du vingtième siècle³, elle apparaît ici dans sa vérité la plus profonde, la plus crue : elle est un projet de mort, un surgissement des éléments *hétérogènes* qui, pour cette raison, ne peut parvenir à circonscrire strictement ses effets en se parant des attributs de la rationalité, laquelle relève nécessairement pour sa part de l'*homogène*.

Le caractère fondamentalement hétérogène des pulsions animant le projet fasciste apparaît aussi clairement dans le comportement volontiers destructeur et violent de l'Aigle (que l'auteur lui-même, rappelons-le, qualifie de « nazi » sur la fiche qui lui est consacrée) : « Toi, l'Aigle, nous savons ce que tu appelles t'amuser. Tu vas encore tout démolir dans la maison⁴ », dit ainsi la Licorne à son homologue. Elle ajoutera ensuite : « Ne commence pas à démolir, l'Aigle. Je propose qu'on partage⁵. » Si cela peut surprendre, le comportement de la Licorne semble en fait rejoindre celui de Madame Séverin dans *Naïves hirondelles*, qui correspond à la vision du monde portée par le libéralisme classique, tandis que celui de l'Aigle, centré sur la satisfaction de ses seules pulsions mortifères, apparaît analogue à celui de Bertrand. C'est que

¹ DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.37.

² *Ibid.*, p.38.

³ Sur ce sujet, voir notamment CHAPOUTOT Johann, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.

⁴ DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, op. cit., p.56.

⁵ *Ibid.*, p.56.

le national-socialisme et le néolibéralisme procèdent en réalité d'une matrice commune, fondée sur la négation de la figure de l'Autre : loin de constituer une rupture nette par rapport au nazisme, la société d'après-guerre s'est en effet reconfigurée afin de préserver les intérêts de la classe bourgeoise à travers ce que Michel Clouscard a nommé « l'idéologie du désir », que ce dernier qualifie – d'un ton volontiers polémique – de « néo-fasciste »¹. Le jeu que proposera l'Aigle appuiera d'ailleurs cette violence et cette négation de l'Autre propre au (néo-)fascisme :

L'AIGLE : Voilà. On pend une grosse perche bien solide avec une pointe en fer très aigüe. En haut de la perche, on attache une corde. Au bout de la corde, on suspend le petit homme. Chacun son tour, on empoigne la perche, et on projette le gosse en l'air d'un coup sec. Quand le petit homme retombe sur la pointe, on a gagné. C'est comme le bilboquet, mais en mieux, quoi².

C'est ici le caractère purement gratuit et *inutile* de la violence qui est frappant, en ce que cette gratuité constitue la caractéristique première de l'hétérogène et le distingue nettement de l'homogène, conçu précisément comme le domaine de l'*utile*, de l'instrumental.

In fine, en considérant le dénouement volontiers ambivalent de la pièce – les monstres sont en effet mis en cage, mais susceptibles de resurgir à tout moment –, il apparaît qu'*Il ne faut pas boire son prochain* fait écho de manière assez claire aux tragiques événements ayant secoué l'Europe durant les quelques années précédant sa rédaction, questionnant très tôt les enjeux ayant mené au pire, à l'*impossible*, tout en soulevant ce qui aurait pu permettre d'y échapper, à savoir une quête toujours renouvelée du salut, du *possible*, qui ne peut cependant se départir d'une conscience accrue du fond sanguinaire, cruel et barbare qui préside à toute culture, à tout progrès.

¹ CLOUSCARD Michel, *Néo-fascisme et idéologie du désir*, Paris, Éditions Delga, 2013.

² DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, *op. cit.*, p.63.

3. Le choix du théâtre

3.1. La « retribalisation » du dialogue théâtral

3.1.1. Une poétique du gaspillage ?

« Les parties du mur couvertes de peintures de lui, toutes homogènes les unes aux autres, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été dans le cas présent, la tête de l'artiste et dont on n'eût pu soupçonner l'étrangeté tant qu'on n'aurait fait que connaître l'homme, c'est-à-dire tant qu'on n'eût fait que voir la lanterne coiffant la lampe, avant qu'aucun verre coloré eût encore été placé¹. »

Dans son édition de *Naïves hirondelles*, Michel Corvin remarque à juste titre l'utilisation dans la pièce d'un élément structurant l'ensemble de la dramaturgie dubillardienne, à savoir le quiproquo. Dans *Naïves hirondelles*, ce procédé constitue en effet le ressort comique principal des cinq premières scènes, et permet à l'auteur de réaliser « un tour de force de dramaturgie classique² », en ce qu'il permet de présenter chaque personnage à la scène avant d'entrer véritablement dans le cœur du drame. L'utilisation d'un tel procédé ne constitue cependant pas, comme le note Pierre Piret, « une quête opiniâtre du ratage³ » comme chez Beckett par exemple : il s'agit davantage de problématiser le sens convenu, la *doxa*, afin d'en dévoiler les paradoxes – voire les apories – qui en constituent le fondement.

Cependant, l'on trouve très tôt dans les *Carnets en marge* un projet qui sera amené à devenir un des leitmotivs de la dramaturgie dubillardienne. En effet, l'auteur y formule dès 1948 le projet d'une « pièce qui serait un quiproquo total⁴ ». Par conséquent, une (double) question fondamentale se pose : comment interpréter, d'une part, la rigueur logique dont l'auteur semble faire preuve dans plusieurs de ses productions – singulièrement dans *Les Diablogues*, en dépit de leur apparence volontiers légère et absurde – et, d'autre part, l'utilisation dès lors paradoxale du malentendu et du quiproquo comme moteurs de sa dramaturgie, donnant l'impression d'une forme de gratuité et de « remplissage » parfois décousu et incohérent, c'est-à-dire d'un gaspillage sans fin de l'énergie déployée dans chacune des répliques, lesquelles semblent ne pas toujours donner de suite claire dans l'ensemble plus large du drame ? Comment concilier ces deux aspects qui constituent tous deux des éléments caractéristiques de la dramaturgie

¹ PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Le Livre de Poche, 1992 (Classiques), p.473.

² CORVIN Michel, « Notes », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, *op. cit.*, p.259.

³ PIRET Pierre, « Capter l'inconsistant : une voie dramaturgique. En relisant Roland Dubillard », *op. cit.*, p.4.

⁴ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, *op. cit.*, p.61.

dubillardienne et qui, à ce titre, ne peuvent simplement être éludés sous prétexte qu'il existerait deux « manières » s'opposant nettement dans l'œuvre de l'auteur¹ ?

À cet égard, il peut en effet paraître étonnant de constater que, comme le remarque également Michel Corvin, Dubillard ait privilégié le dépouillement dans la version finale de *Naïves hirondelles* par rapport aux versions antérieures de la pièce, lesquelles apparaissaient comparativement plus explicites. C'est que, ce faisant, Dubillard situe le cœur du drame, son « contenu », davantage « dans ce qui n'est pas dit² », c'est-à-dire dans ce qui est seulement suggéré par chacune des répliques – et des silences, qui sont également partie prenante de son œuvre³. Par conséquent, une explication à ce problème réside donc dans l'utilisation du médium théâtral lui-même. Comme le souligne à nouveau Pierre Piret, l'« apparence parfois décousue⁴ » d'une pièce comme *Naïves hirondelles* est en effet plus forte pour le lecteur que pour le spectateur, précisément en raison de son caractère allusif, qui fait porter à l'imagination (elle-même portée par le dialogue ayant lieu sur scène) un rôle fondamental : « L'absence de réaction force à imaginer ce que la réaction devrait être⁵ », écrit ainsi l'auteur dans ses *Carnets en marge*, démontrant s'il le fallait que son œuvre ne peut se départir de la représentation scénique que le dialogue induit⁶. Car Dubillard, avant d'être un penseur, un philosophe (ce qu'il est par ailleurs au vu de sa formation) – avant même d'être un écrivain –, est avant tout un dramaturge et un théoricien du théâtre. Dès lors, sa pensée ne se déploie le plus souvent – ce fait est frappant lors de la lecture de ses *Carnets en marge* – qu'à travers le médium théâtral, qu'il ne cesse de questionner tout au long de son œuvre⁷.

¹ À travers les analyses proposées de quatre pièces relativement représentatives de la production dramaturgique dubillardienne (qui couvrent, d'*Il ne faut pas boire son prochain*, écrite en 1947, à ...*Où boivent les vaches*, publiée en 1973, une production théâtrale s'étalant sur plus de vingt ans), il nous semble en effet avoir montré, au contraire, la grande cohérence de son œuvre et, dès lors, le caractère fallacieux d'une interprétation qui opposerait strictement deux « manières » dans son théâtre.

² CORVIN Michel, « Préface », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, *op. cit.*, p.11.

³ Avec *L'envers du théâtre*, Arnaud Rykner a apporté une contribution essentielle à l'étude du silence du théâtre classique jusqu'au drame symboliste (RYKNER Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996). Il semble que le rôle fondamental qu'a entretenu le silence dans les dramaturgies du vingtième siècle mériterait de faire l'objet d'une contribution plus large qui s'étendrait également à l'œuvre de Roland Dubillard, au vu de la place centrale qu'y occupe cet « envers » de la parole dans sa production théâtrale.

⁴ PIRET Pierre, « Capter l'inconsistant : une voie dramaturgique. En relisant Roland Dubillard », *op. cit.*, p.4.

⁵ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, *op. cit.*, p.321.

⁶ Il peut ainsi sembler dommageable que les pièces de Dubillard ne soient que peu voire plus jouées aujourd'hui.

⁷ Ceci fait écho à l'idée proposée par l'historien de l'art Daniel Arasse selon laquelle les artistes auraient un mode de pensée spécifique propre à leur art. C'est notamment ce qui l'amène à envisager la peinture comme un type de « pensée non verbale » (ARASSE Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais)). De la même manière, nous pourrions envisager le théâtre comme un mode de pensée spécifique, *dialogique*, en ce qu'il se fonde sur la nécessité *a priori* d'une coprésence de plusieurs voix communiquant entre elles dans un certain espace qui est celui de la scène (à ce sujet, voir notamment BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais). Cet impératif catégorique du théâtre amène ainsi à placer la

Mais une analyse un tant soit peu rigoureuse de son œuvre nous amène également à constater le rôle fondamental qu'y occupe l'intertextualité, qui renvoie très souvent à des postulats philosophiques, épistémologiques mais également sociologiques – c'est en partie le sujet de ce travail¹ – qu'il s'agit de repérer afin de parvenir à une réelle compréhension de son théâtre. La difficulté de cette entreprise réside ainsi souvent dans le caractère également allusif de ces références, qui ne sont évoquées le plus souvent que de manière détournée. C'est pourquoi il paraît essentiel de parvenir à décortiquer ces références que Dubillard met en jeu et questionne à travers son théâtre.

Par conséquent, la caractère décousu, incohérent et parfois absurde de son œuvre semble dès lors pouvoir s'expliquer assez aisément. D'une part, le théâtre de Dubillard ne peut être véritablement compris qu'à l'aune de sa représentation scénique en raison de l'importance que l'auteur accorde à ce qui y est suggéré par le dialogue soutenu par la performance des acteurs. D'autre part, une lecture attentive de son œuvre révèle l'importance capitale qu'y endosse l'intertextualité, qui commande dès lors d'en décortiquer les tenants et les aboutissants à l'aide d'un solide appareil critique, l'impressionnante érudition de l'auteur se faisant jour tout au long de son œuvre à travers ce réseau de références, le plus souvent suggéré de façon détournée.

3.1.2. Vers une nouvelle polyphonie

Mais les deux éléments que nous venons de soulever ne peuvent rendre compte entièrement du problème posé, à savoir la centralité du quiproquo dans la dramaturgie dubillardienne. À cet égard, Michel Corvin – toujours dans sa préface à *Naïves hirondelles* – propose une piste d'interprétation particulièrement féconde quant à ce ressort dramaturgique, à travers une analyse très clairvoyante du rôle des personnages dans la pièce :

Précisément, avec l'arrivée de Germaine, le trio devient quatuor et la pièce s'organise selon des lois tout autant dramaturgiques que musicales. [...] Si l'on se penche sur le groupe des quatre on se rend compte que sa formation ne va pas sans quelques ratés, l'histoire de la musique rendant parfaitement compte de la distribution des forces dans la pièce, avant que Germaine ne pousse la porte de la boutique de Fernand : en effet l'alto, marginal et nouveau venu, a eu quelque mal à s'intégrer à un ensemble de cordes déjà constitué, formé de deux violons et d'une basse continue. De fait, Germaine l'altiste fait [...] quelques pas de valse-hésitation, le

question du rapport à l'Autre au centre de toute dramaturgie, ce qui peut par conséquent expliquer le grand intérêt de Dubillard pour ce genre.

¹ Il fut en effet question dans nos analyses portant sur plusieurs œuvres de Dubillard de certains problèmes philosophiques de premier plan (nominalisme, fonctionnalisme, théorie de la reconnaissance, etc.) qui s'ancrent dans un certain état de la société capitaliste et qui ne peuvent se comprendre qu'à cette aune.

temps des quatre premières scènes en forme de quiproquo, avant de se joindre aux deux violons et au violoncelle tenu par Madame Séverin¹.

Ce recours au motif musical dans l'analyse de *Naïves hirondelles* semble en effet être en mesure de rendre compte non seulement de la pièce en question, mais plus largement d'un principe structurant dans le théâtre de Dubillard, à savoir la polyphonie. Encore faut-il préciser cette affirmation : le théâtre est en effet structurellement polyphonique, et il s'agit par conséquent de déterminer de quel type de polyphonie il est question ici. Comme le note en effet sobrement Dubillard : « Tout dialogue a lieu par personnes interposées². » Ce fait structurant de la forme théâtrale met en lumière l'écart qui sépare ces deux personnes et qui correspond à l'écart ontologique séparant le « Moi » de l'« Autre ». Chez Dubillard, c'est cet écart qui est soulevé à travers le quiproquo. Chaque personnage étant enfermé dans son propre univers mental est dès lors rendu inattentif à l'Autre et à la demande – donc à l'exigence de réponse – que celui-ci lui adresse. Ceci est en effet particulièrement frappant dans *Naïves hirondelles*, où le quiproquo maintenu tout au long des quatre premières scènes tient en réalité à ce que les personnages ne parlent que de leur voix propre, sans aucune considération pour la demande qui leur est adressée :

GERMAINE : Je viens, parce que, ce matin, j'ai lu...

BERTRAND : Oui, alors c'est tout à fait autre chose. Je vous demande pardon. Qu'est-ce que je vais vous vendre, Mademoiselle ?

GERMAINE : ... dans le journal... Non ; je suis venue vous voir parce que voilà ce qui se passe : j'ai perdu ma tante et je cherche une...

BERTRAND : Ah bon ! Eh bien j'aime autant ça, parce que faut dire que j'ai pas grand-chose en ce moment. Bon. Alors... quoique à cette heure-ci, en général, je crois bien que c'est fermé. Quelle heure est-il ?... Enfin, bref, oui : dans la journal ? C'est encore un coup à Fernand. Ça ne fait rien, puisque vous êtes là, asseyez-vous. Je dis : asseyez-vous, je vous verrai mieux.

Il l'examine avec la lampe qui éclaire la table³.

Et le quiproquo de continuer sur plusieurs pages, Bertrand se montrant incapable (serait-ce le double rapport de domination, à la fois de genre et de classe, qu'il exerce sur elle, qui l'en empêcherait ?) de prêter attention à son interlocutrice.

Par conséquent, il apparaît que la polyphonie mise en scène par Dubillard est bel et bien d'un type spécifique : non pas la polyphonie médiévale, où chaque voix s'élève pour s'accorder avec les autres et créer ainsi une belle harmonie, mais une polyphonie *dissonante* qui met un point d'honneur à ne jamais accorder les voix qui la constituent, lesquelles se situent elles-

¹ CORVIN Michel, « Préface », dans DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.17.

² DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.271.

³ DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.49.

mêmes par moment à un niveau infra-musical et infra-verbal. « Cornichons¹ », s'attache à répéter Bertrand : ce mot sonne comme un cri parfaitement incongru rapporté à l'ensemble du drame et du dialogue qu'il met en scène. Ainsi la polyphonie dubillardienne semble pouvoir être rapprochée d'une certaine manière de la « nouvelle musique » analysée par Theodor Adorno : « Dans la “nouvelle musique”, c'est-à-dire dans la musique atonale et dodécaphonique, la dissonance devient l'indice de la négativité du monde, expression des contradictions et des failles qui scindent la société². » La polyphonie dissonante de Dubillard apparaît ainsi également comme le symptôme des contradictions d'une société où « tout point de vue unitaire sur l'activité accomplie³ » ayant été perdu, « toute communication personnelle directe entre les producteurs⁴ » se révèle dès lors impossible.

3.1.3. La « retribalisation » du dialogue théâtral

Chez Dubillard, cette « polyphonie dissonante » s'oppose d'une certaine manière à la dialectique entendue comme discours cohérent, linéaire, où les contradictions s'effacent dès lors qu'elles sont rapportées à la totalité. Plus exactement, le théâtre de Dubillard apparaît comme le retour en force de l'irrationnel, du rapport de force concret face à l'abstraction (apparemment cohérente) que constitue le domaine du *logos*. Cette interprétation permettrait de comprendre le théâtre de Dubillard comme un symptôme des mutations du statut du signe telles qu'analysées par Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation*. Le philosophe français y prolonge en effet les réflexions entamées par Marshall McLuhan, notamment à travers le concept de « retribalisation » qu'il développe tout au long de son œuvre consacrée à l'analyse des médias. Selon le philosophe canadien, l'apparition et la progressive démocratisation du livre imprimé, mouvement qui s'étend du quinzième siècle jusqu'à l'aube du vingtième siècle, a coïncidé avec le développement d'une pensée linéaire et rationnelle qui s'est incarnée, en art, dans le paradigme de la représentation et, en philosophie, dans l'essor de la pensée rationaliste et individualiste⁵. Mais l'apparition des médias de masse a reconfiguré le rapport de l'individu à la pensée et au langage. Au raisonnement déductif et rationnel s'est substitué une pensée plus

¹ DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, op. cit., p.105.

² JIMENEZ Marc, « Adorno, esthétique (A) », dans KRISTANEK Maxime (éd.), *L'Encyclopédie philosophique*, 2022, <https://encyclo-phil.fr/> (consulté le 30 avril 2026).

³ DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, op. cit., §26.

⁴ *Ibid.*

⁵ McLUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris, CNRS éditions, 2017.

associative et affective. Cette mutation est en effet liée, selon McLuhan, à une forme de retour du collectif à travers le développement des médias électroniques comme la télévision (puis des réseaux sociaux) au détriment de l'individualisme qui s'est construit sur l'expérience solitaire de la lecture. Cette nouvelle ère du signe se trouve résumée à travers la fameuse formule « *The medium is the message* », que Baudrillard commente en écrivant, dans *Simulacres et simulation* :

La confusion medium/message est bien sûr corrélative de celle du destinataire et du destinataire, scellant ainsi la disparition de toutes les structures duelles, polaires, qui faisaient l'organisation discursive du langage, de toute l'articulation déterminée du sens renvoyant à la célèbre grille des fonctions de Jakobson. [...] Impossible désormais de poser la fameuse question : « D'où parlez-vous ? – « D'où savez-vous ? « D'où tenez-vous votre pouvoir ? », sans s'entendre immédiatement répondre : « Mais c'est *de* vous (à partir de vous) que je parle » – sous-entendu, c'est vous qui parlez, c'est vous qui savez, c'est vous le pouvoir¹.

L'anneau de Moebius trouve alors sa réalisation discursive à travers cette circonvolution infinie de la parole. « Ceci ne résulte pas forcément en un désespoir du sens, mais aussi bien en une improvisation de sens, de non-sens, de plusieurs sens simultanés qui se détruisent² », précise alors Baudrillard, qui parle également plus avant de « l'impossibilité d'une position déterminée de discours³ » qu'engendre cette confusion du medium et du message.

Il apparaît que l'œuvre théâtrale de Dubillard doit également se comprendre à cette aune, en ce que celui-ci fut sans doute l'un des premiers dramaturges à consacrer la centralité d'une telle mutation. D'une part, la linéarité de la pensée est ainsi remise en cause dans le dialogue automatique, qui fonctionne davantage par connotation et par association que par stricte déduction. D'autre part, une pièce comme *Les crabes* pose également explicitement la question du statut de la raison dans un tel régime où les positions de destinataire et de destinataire se confondent :

LA JEUNE FILLE : S'ils entraient, tout à coup.

LE JEUNE HOMME : Mais non. Embrassons-nous, il nous reste encore un peu de temps. S'ils étaient là, on les entendrait. Or, nous n'entendons rien. Donc ils ne sont pas là.

LA JEUNE FILLE : C'est logique. Nous sommes encore ensemble et tout seuls.

Ils n'ont pas le temps de s'embrasser : Monsieur et Madame entrent de l'extérieur⁴.

Le syllogisme du jeune homme est en effet irréfutable d'un point de vue purement logique ; il est néanmoins démenti par cet événement que constitue l'arrivée des locataires. C'est que, comme le note également Baudrillard, « l'évolution logique d'une science est de s'éloigner

¹ BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Gallimard, 1981 (TEL), pp.52-53.

² *Ibid.*, p.33.

³ *Ibid.*, p.33.

⁴ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.68.

toujours davantage de son objet, jusqu'à se passer de lui : son autonomie n'en est que plus fantastique, elle atteint à sa forme pure¹. » C'est déjà le problème de la logique formelle que soulevait Henri Lefebvre :

Une fois posée, la pensée se meut à l'intérieur d'elle-même, avec un minimum de contenu, toujours prête à se débarrasser de ce contenu, et sans jamais s'adjoindre un contenu nouveau ; donc sans risque d'erreur. [...] Si cette indépendance du contenu et de la forme était atteinte, elle interdirait l'application de la forme à un contenu quelconque – ou bien encore permettrait son application à tout contenu, même irrationnel. [...] En fait la logique formelle n'arrive jamais à se passer du contenu ; elle peut seulement en détacher un fragment, l'amenuiser, le rendre de plus en plus "abstrait" sans jamais s'en affranchir complètement².

C'est donc bien ce problème que soulève également Dubillard. Cette critique est ainsi symptomatique d'un moment historique où la science et la raison sont contestées en raison du remplacement progressif des médias sur lesquels elles se sont fondées (singulièrement le livre imprimé) par d'autres moyens de communication privilégiant le simultané au linéaire, le fragmentaire au discursif, l'immédiateté à la distance critique.

L'arrivée des locataires dans *Les crabes* sera ainsi l'occasion pour l'auteur de mettre en scène la confusion d'une communication dans laquelle les positions d'émetteur et de récepteur sont échangeables à l'infini – d'où ce dialogue aux airs de tautologie à la scène VI où les personnages se renvoient mutuellement à leurs positions respectives... qui se révèlent en fait équivalentes (« Vous êtes nos hôtes³ »). La pièce semble alors pouvoir être interprétée d'une certaine manière comme une intégration de la logique propre aux médias électroniques, qui remettent en question par leur mode de fonctionnement nouveau l'opposition séculaire entre dedans et dehors, entre privé et public, qui structurait jusqu'alors la pensée moderne. La logique linéaire que celle-ci promouvait est également contestée par la violence qui apparaît de façon inopinée à la fin de la pièce, « Monsieur » apparaissant tout à coup armé d'une mitraillette à la scène IX. C'est que cette violence n'est pas construite dans un rapport dialectique à l'Autre, mais qu'elle *surgit* bien plutôt dans un élan qui rappelle d'une certaine manière le Théâtre de la Cruauté théorisé par Antonin Artaud.

¹ BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, op. cit., p.19

² LEFEBVRE Henri, *Le matérialisme dialectique*, op. cit., pp.13-14.

³ *Ibid.*, p.83.

3.2. Le théâtre comme expérience

3.2.1. La structure « dialogique »

« On parle le mieux de ce qu'on connaît ; mais pourquoi parlerais-je de ce que je connais ? Car je parle plutôt pour connaître¹. »

Comment caractériser dans ses grandes tendances le théâtre de Dubillard ? Si l'on en croit l'auteur lui-même, son œuvre doit avant tout être comprise non comme un travail abouti soumis à la contemplation passive des spectateurs, mais avant tout comme une *expérience* qui, en tant que telle, engage le spectateur dans l'univers mis en scène : « Je ne veux pas *surtout* faire une œuvre. Je fais une œuvre qui soit une expérience² », écrit-il dans ses *Carnets en marge*. Cette expérience théâtrale – *avant tout* théâtrale – trouve sa concrétisation dans la structure même de ses pièces, qui semblent pouvoir être ramenées à leur plus petit dénominateur commun, à savoir à l'idée, aussi générale soit-elle, d'un passage d'un « ordre » premier à un « désordre » plus fondamental. C'est ce passage progressif qui constitue l'expérience du théâtre de Dubillard, qui consiste à troubler insidieusement l'ordre établi par l'introduction d'un élément perturbateur. Cette structure se retrouve exemplairement dans *Les Diablogues*, où le dialogue entre les deux personnages mène progressivement à l'aporie : ceux-ci, plongés dans leur « *cosmos* bourgeois³ », vont progressivement faire l'expérience de l'invalidité des réflexes qui guident leur quotidien (souvent par l'entremise d'un objet qui perturbe ces dits réflexes). Mais cette structure « dialogique » n'est pas propre aux seuls *Diablogues* : dans *Naïves hirondelles*, c'est l'arrivée de Germaine qui agit comme un « élément perturbateur » dans le *cosmos* bourgeois (Bertrand, Fernand et Madame Séverin sont des boutiquiers) qui rassemble les personnages, les amenant progressivement à constater le désordre et l'inconsistance d'un monde marqué par une consommation sans fin ; dans *Les Crabes*, l'arrivée des locataires perturbera également l'ordre dépeint dans la première scène et mènera au meurtre des protagonistes par Monsieur ; etc.

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.181

² *Ibid.*, p.28.

³ Nous utilisons ce terme pour deux raisons. D'une part, le « *cosmos* » renvoie à l'idée d'un monde ordonné, *consistant*, où chaque chose est à sa place en ce que ce les dieux – grecs en l'occurrence – leur garantissent précisément cette place. D'autre part, l'ancrage bourgeois des pièces de Dubillard est manifeste : des propriétaires sont attablés devant un plat de crabes dans leur maison en bord de mer dans *Les crabes*, *Naïves hirondelles* met en scène une boutique familiale, ...*Où boivent les vaches* est centrée sur le personnage de Félix, artiste à succès et à ce titre parangon de la bourgeoisie culturelle, etc.

Mais la forme même du drame se trouve mise en pièce dans le théâtre de Dubillard, qui rejoint en cela une tendance dramaturgique propre au « drame-de-la-vie » théorisé par Jean-Pierre Sarrazac. Dans *Poétique du drame moderne*, Sarrazac a en effet montré comment le théâtre, à partir des années 1880, était passé progressivement du « bel animal » aristotélicien à une logique analytique qui passait au crible chacun des moments du drame, donnant l'impression d'un montage, d'une superposition parfois désordonnée entre plusieurs formes brèves¹. C'est précisément cette structure analytique qu'adoptent *Les Diablogues*, mais qui se retrouve également dans *Les Crabes* ou dans *Naïves hirondelles*. Dans *Les Diablogues*, l'idée pour Dubillard est précisément d'isoler une situation souvent paradoxale ou problématique, qui permettra alors de dévoiler le désordre fondamental du monde. De même, dans *Les Crabes*, chaque scène semble être consacrée à un moment du drame relativement indépendant de ce qui le précède ou de ce qui est amené à lui succéder, ce qui crée un sentiment de désordre, mais également parfois d'une certaine inconsistance en ce que plusieurs problèmes sont traités tout au long de la pièce sans pour autant jamais trouver leur résolution véritable, définitive.

La subversion systématique de l'ordre (bourgeois notamment) fait donc de l'œuvre de Dubillard une œuvre éminemment politique, quoique cette interprétation ne l'épuise évidemment pas entièrement. Il semble néanmoins qu'à travers cette entreprise de mise en pièces de tout ordre quel qu'il soit (politique, linguistique, etc.), Dubillard pose une question essentielle : comment justifier un ordre quel qu'il soit – donc *a fortiori* un certain ordre politique, en l'occurrence celui de la domination de la classe bourgeoise – dans un univers lui-même inconsistant, c'est-à-dire dans un univers et dans une société qui ne peuvent trouver en eux-mêmes des principes qui les justifieraient *a priori* ?

3.2.2. Hors-scène et « partialité » de la représentation

L'*expérience* que constitue le théâtre de Dubillard semble donc se confronter à un double problème d'ordre structurel. D'une part, cette expérience s'ancre dans un monde fondamentalement inconsistant et, d'autre part, elle bute également sans cesse sur le caractère fondamentalement partiel et incomplet du langage et de la représentation. Ces deux problèmes semblent miner la représentation de l'intérieur, tout en en constituant l'une des conditions *a priori*. C'est que Dubillard est un auteur conséquent, au fait des problèmes philosophiques de

¹ SARRAZAC Jean-Pierre, *op. cit.*, pp.29-35.

son temps – la lecture des *Carnets en marge* en est un témoignage probant. À cet égard, rappelons ce qu’il y écrit dès la fin 1949 : « Et toujours cette minceur de la conscience parlante, écrivante ou agissante par rapport à l’énormité insaisissable des marges, où je sens se développer des mouvements que personne ne dirige¹. » Ou encore, quelques jours plus tard : « Le monde de la cohérence est sournois, puisqu’il exige que persiste dans sa marge le monde incohérent². » Une révélation qui n’est pas sans rappeler la thèse de Wittgenstein dans son fameux *Tractatus logico-philosophicus* : « On pourra résumer en quelque sorte tout le sens du livre en ces termes : tout ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence³. » Sans doute Dubillard, en tant qu’écrivain, ne se contente-t-il pas d’un tel constat (il ne peut s’en contenter). Il n’en demeure pas moins qu’au problème de l’inconsistance qui mine nécessairement tout discours s’ajoute donc le problème de l’incomplétude, qui est figuré dans son théâtre par une problématisation constante de la question de la représentation : la scène, comme le langage, y apparaissent toujours comme partiels et fragmentaires. Plus précisément, la scène apparaît en fait comme une figuration, un redoublement visuel de l’incomplétude du langage, et ces deux dimensions, à la fois scénique et linguistique, apparaissent ainsi comme le cœur battant du théâtre de Dubillard.

Ainsi le chien du couple de locataires échappe-t-il par exemple sans cesse à la représentation dans *Les crabes* :

MONSIEUR, *triste* : C’est que je viens d’une contrée bien lointaine, jeune homme. Tenez, j’ai perdu l’une de mes chaussures.

LE JEUNE HOMME : Oui, j’ai vu. Et je sais : votre chien.

MONSIEUR : Croyez-vous qu’ils soient ensemble ? Mon chien et ma chaussure ? Dans la gueule l’un de l’autre. Ou bien l’un l’autre se faisant des grâces : “Passez devant, je vous en prie.”

LE JEUNE HOMME : Qu’ils entrent !

MONSIEUR : Mais moi si j’ai perdu ceci, cela, j’ai gardé mon accent. Mon air de terroir. Dites-moi, jeune homme, où sont les lavabos⁴ ?

Tout dans cet extrait semble en effet tendre vers un hors-scène inatteignable pour les personnages comme pour les spectateurs. Mais il apparaît également ici que cette incomplétude a partie liée avec le statut de l’objet, qui semble faire écho à ces mots de *Malone* dans le second opus de la trilogie de Beckett : « Ils ne sont pas à moi, mais je dis mes vases, comme je dis mon

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.135

² *Ibid.*, p.145.

³ WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de l’anglais par Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993, p.31.

⁴ DUBILLARD Roland, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes*, op. cit., p.72

lit, ma fenêtre, comme je dis moi¹. » Falsification du langage qui vient de ce que l'objet remplit en réalité un rôle de miroir face à l'individu qui l'acquiert, tout en demeurant toujours ontologiquement extérieur à ce dernier : « L'objet est bien ainsi au sens strict un miroir : les images qu'il renvoie ne peuvent que se succéder sans se contredire. Et c'est un miroir parfait, puisqu'il ne renvoie pas les images réelles, mais les images désirées. *Bref, c'est un chien dont il ne resterait que la fidélité*². » Dès lors, comment interpréter, chez Dubillard, cette présence d'un chien qui, loin d'être un symbole de fidélité, échappe bien plutôt à ses propriétaires et, par voie de conséquence, à la représentation qui les met en scène ? C'est que, là encore, l'incomplétude de la scène est figuration de la partialité de la raison humaine et du langage censé lui servir de support. En effet, si, comme le veut Baudrillard, les animaux domestiques ont vocation à remplir un rôle de faire-valoir narcissique pour leur propriétaire³, l'absence d'un tel animal, sa fuite, résulte au contraire en une forme de blessure narcissique pour l'hybris humain et son projet de contrôle total de la nature. Là semble se situer le véritable projet dubillardien : ramener l'homme à sa juste place, à la place qui lui est réservée non en raison de quelque réalité métaphysique, mais à cause de l'aliénation qui apparaît comme son destin social dans la société occidentale du vingtième siècle. Car c'est bien, comme l'a montré Lukács, le rapport de l'individu au travail au sein de cette société qui provoque ce sentiment d'une « perte de contrôle » de la raison humaine sur le monde :

La spécialisation dans l'accomplissement du travail fait disparaître toute image de la totalité. Et comme le besoin de saisir la totalité [...] ne peut quand même pas disparaître, on a l'impression [...] que la science, qui travaille également de cette manière, c'est-à-dire en reste également à cette immédiateté, aurait mis en pièces la totalité de la réalité, aurait, à force de spécialisation, perdu le sens de la totalité⁴.

À nouveau, cette caractéristique particulière du théâtre de Dubillard ne peut donc se comprendre qu'à l'aune des réalités sociales qui pèsent sur l'individu de son époque. D'où le motif de la fuite, omniprésent tout au long de son œuvre : cette fuite incessante figure l'absence de prise de la raison sur un monde qui ne peut qu'échapper à l'individu nécessairement séparé, aliéné du tout auquel il appartient.

¹ BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de minuit, 2004 (Double), p.126.

² BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.126. C'est moi qui souligne.

³ « L'image du chien est juste : les animaux d'intérieur sont une espèce intermédiaire entre les êtres et les objets. Chiens, chats, oiseaux, tortue ou canari, leur présence pathétique est l'indice d'un échec de la relation humaine et du recours à un univers domestique narcissique, où la subjectivité alors s'accomplit en toute quiétude. [...] l'objet, lui, est l'animal domestique parfait. C'est le seul "être" dont les qualités exaltent ma personne au lieu de la restreindre. » (*Ibid.*, pp.125-126) Il est clair que, là encore, la question de la relation à l'autre est prégnante et que la lutte des personnages comme la projection dans les objets traduisent tous deux l'impossibilité d'une véritable relation dialectique entre les personnages.

⁴ LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe*, op. cit., p.133.

3.2.3. Atomisation du drame et désagrégation du réel

Il semble que ce soit à l'aune de cette analyse que le projet de Dubillard peut enfin se comprendre lorsqu'il écrit dans ses *Carnets en marge* que « Le spectateur doit rester dans le sentiment du manque de la vraie solution¹. » Ce principe de la dramaturgie dubillardienne n'a en effet rien d'une quête de l'opacité gratuite et vaine, mais semble bien plutôt concrétiser un projet qui revient comme un motif tout au long de son œuvre. Il s'agit en effet pour l'auteur de redonner sa fluidité au réel, afin de ne pas être facilement récupéré ou catégorisé – à la manière de Félix dans *...Où boivent les vaches*, dont la fluidité est comparée à l'eau s'échappant d'un verre d'eau². L'apparente incohérence de ses pièces ne sert que ce projet, et amène le spectateur à tenter de s'accrocher à ce qu'il peut dans ce flot verbal incessant, sans pouvoir véritablement ramener ces éléments à la totalité plus large que constitue le drame.

Ceci semble faire écho à l'atomisation du drame théorisée par Jean-Pierre Sarrazac³. Encore faut-il rapporter cette théorie à son ancrage historico-social : l'atomisation du drame intervient comme un *effet* de l'atomisation de l'individu et de la vie quotidienne dans la société industrielle. Si la forme romanesque est, comme le suggérait Lucien Goldmann, « la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché⁴ », il apparaît ainsi que le drame-de-la-vie peut être interprété comme cette même transposition – théâtrale cette fois – de ce mode de production et de l'expérience phénoménologique qui lui est liée dans la vie quotidienne de l'individu. Dubillard, en investissant cette forme, réalise ainsi au plan théâtral ce sentiment de submersion vécu quotidiennement par l'individu au sein d'une telle société. L'univers fonctionnaliste qu'il met en scène et le « néo-nominalisme » (le concept est de Michel Clouscard⁵) qu'il interroge tout au long de son œuvre doivent en effet être interprétés comme des symptômes d'une mutation profonde aux plans social et culturel. La marchandise ayant envahi l'ensemble de la société, le réel se trouve remplacé par un univers de signifiants où tout référent est écarté, laissant libre cours à une combinatoire infinie des signes servant dès lors de substitution à la vie concrète et

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.563.

² DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, op. cit., p.35.

³ SARRAZAC Jean-Pierre, op. cit., pp.29-35.

⁴ GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op. cit., p.99.

⁵ CLOUSCARD Michel, *Le capitalisme de la séduction*, op. cit., p.227.

à la réalité de la production¹. De quoi faire de l'œuvre de Dubillard un art purement idéologique servant de support à un tel escamotage du réel ?

3.3. Vers un nouveau paradigme ? Représentation et simulation

3.3.1. Simulation et performativité

« Une certaine confusion règne encore, mais encore un peu de temps et tout s'éclaircira ; nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière². »

En prenant acte de cette mutation structurelle du statut du signe – celui-ci se libérant de son rapport au référent pour devenir pur signifiant, n'ayant de valeur que par son opposition à l'ensemble du système auquel il renvoie –, Dubillard semble en réalité saper les fondements mêmes du théâtre, lequel s'est construit précisément sur ce rapport à une réalité précédant ontologiquement la représentation et le langage (et le langage entendu comme représentation). Cette tendance, si elle n'est pas propre au seul théâtre de Dubillard, fait basculer son œuvre dans un nouveau paradigme, la représentation devenant simulation dès lors que la référence à une quelconque réalité n'est plus un prérequis à la création théâtrale.

Cette mutation donne donc lieu à un pur fonctionnalisme, les personnages étant dépourvus de toute intériorité qui précéderait leur inscription sur la scène de théâtre :

Quand je prends les hommes pour des singes supérieurs, ce qui peut sembler bête, je les opère de quelque chose. On peut appeler cette chose « individualité » ou « âme ». Leurs particularités ne m'intéressent plus que comme des cas. Leur différence est au fond négligeable comme celles qui me font distinguer plusieurs variétés au sein d'une même espèce de mouches³.

Il écrira également, quelque trois ans plus tard : « Ce nez, cette voix, cette cravate, ce métier, ces mots sont réels en vain ; car ils entrent dans la composition d'une image ; leur ensemble est un être auquel manque l'âme. L'âme, c'est-à-dire mon âme : ce que je tiens à l'écart. Ainsi je fabrique des automates⁴. » La scène de théâtre est donc le lieu où s'opère cette réduction fonctionnaliste à même de rendre compte des caractères fondamentaux d'une société marquée

¹ *Ibid.*, pp.225-237. À noter que cette thèse est également le postulat à partir duquel Baudrillard déploiera sa pensée durant plusieurs décennies.

² VALÉRY Paul, « La Crise de l'Esprit », dans *La Nouvelle Revue Française*, n°69, 1919, p.11.

³ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.162.

⁴ *Ibid.*, p.307.

par la réification. En effet, quand Lukács écrit, dans *Histoire et conscience de classe*, que « L’“absence de conviction” des journalistes, la prostitution de leurs expériences et de leurs convictions personnelles ne peut se comprendre que comme le point culminant de la réification capitaliste¹ », il met en lumière la dévaluation de l’intériorité dans la modernité capitaliste qui participe à créer des individus-machines dépourvus de toute individualité. C’est également ce qui fera dire à Debord dans *La Société du Spectacle* que « le spectacle est l’affirmation de l’apparence et l’affirmation de toute vie humaine, c’est-à-dire sociale, comme simple apparence². » La structure même du théâtre à l’ère de la simulation fait donc écho aux caractères fondamentaux de la société capitaliste et du mécanisme de réification, en ce que tous deux participent à créer des automates dépourvus de toute individualité, de toute intériorité.

Sans doute est-ce à cette aune qu’il faut comprendre les échos entre la forme théâtrale et le concept de performativité conceptualisé par John Searle puis repris par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* :

Traditionnellement, les sociologues ont cherché à comprendre la notion de personne à partir d’une capacité d’agir qui veut que la personne précède ontologiquement ses différents rôles et fonctions et par lesquels elle gagne une visibilité sociale et prend un sens. Dans la tradition philosophique elle-même, la notion de « personne » a été élaborée en travaillant analytiquement avec le présupposé que la personne restait, quel que soit le contexte social *dans* lequel elle se trouvait, dans un rapport en quelque sorte d’extériorité vis-à-vis des structures qui définissent la personne³ [...].

C’est en effet contre cette vision que se lève Butler, et l’écho qui apparaît avec les réflexions exposées par Dubillard dans ses *Carnets en marge* est significatif. C’est que le théâtre est précisément le lieu du jeu et donc de la performativité telle que théorisée par Butler. La problématique du genre, au cœur de l’ouvrage de Butler, est ainsi clairement exposée par Dubillard à la scène V des *Crabes*. Dans *Trouble dans le genre*, la philosophe états-unienne écrivait ainsi :

En tant qu’effet d’une performativité subtile, soutenue politiquement, le genre est en quelque sorte un “acte” qui ouvre sur des clivages, la parodie de soi, l’autocritique et des représentations hyperboliques du “naturel” qui, dans leur exagération même, en révèlent le statut fondamentalement fantasmatique⁴.

Comme dans les pratiques contemporaines de « drag » analysées par Butler, la *performance* théâtrale permet donc de dévoiler, à travers la parodie – la scène entre Madame et le jeune homme semble en effet assez incongrue et grotesque – le caractère illusoire, artificiel,

¹ LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe*, op. cit., p.129.

² DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, op. cit., §10.

³ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, trad. de l’anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005 (La Découverte poche), p.83.

⁴ BUTLER Judith, op. cit., p.273.

« fantasmagique » du genre et, avec lui, de toute réalité précédant ontologiquement la représentation.

3.3.2. L'écriture humoristique : le « détournement par excès »

Chez Dubillard, le théâtre apparaît donc comme un espace à même de déployer une parodie d'un monde profondément marqué par la réification et le fonctionnalisme pur qu'elle engendre. Le caractère absurde voire grotesque du comportement des personnages apparaît clairement, et semble ainsi rapprocher certains traits de la dramaturgie dubillardienne du « détournement par excès¹ » de Baudrillard, proposé par ce dernier comme une alternative à la dialectique classique comme méthode de subversion de l'ordre social. Car c'est en exagérant, en « poussant les curseurs » qu'apparaît toute la vacuité d'une société saturée de signifiants vides ne renvoyant plus à aucune réalité concrète. Ce procédé caractéristique de l'écriture de Dubillard semble la rapprocher à certains égards de celle de Genet :

Les « Commentaires » des Paravents accentuent la désillusion du théâtre dans le théâtre par une surenchère ironique, une démesure même [...] qui amènent le spectateur à avoir conscience du jeu dans les moments où son esprit, captivé, devrait l'oublier. Jeu d'images, le théâtre répète alors les mots et les gestes de la réalité en une cérémonie qui en trahit la facticité².

C'est ce même procédé qui est à l'œuvre chez Dubillard et qui permet à son théâtre de revêtir une fonction critique à l'égard du monde social. Il semble en effet que la forme même du théâtre rende possible une telle critique ; c'est en tous cas l'intuition qu'avait déjà exprimée Lucien Goldmann dans ses analyses portant là aussi sur le théâtre de Genet :

Dans mon séminaire nous étudions en ce moment l'existentialisme, et nous constatons – sans pouvoir l'expliquer pour l'instant – qu'au moment où ils ont abordé les thèmes de la lutte des classes, de la révolte et de la révolution, Genet et Sartre sont passés tous les deux de la prose et du roman au théâtre³.

Sans doute ces liens entre le genre théâtral et la subversion de l'ordre social mériteraient-ils d'être approfondis⁴. En ce qui concerne Dubillard, il semble que ce soit l'écriture

¹ BAUDRILLARD Jean, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987, p.74 (cité dans JAPPE Anselm, « Baudrillard, détournement par excès », *Lignes*, 2010/1, n°31, p.72). Baudrillard oppose en effet cette stratégie du « détournement par excès » à la dialectique classique exposée par le marxisme dit « orthodoxe ». À ce propos, cf. JAPPE Anselm, « Debord et Baudrillard, "Détournement par excès" », dans *Un complot permanent contre le monde entier : Essais sur Guy Debord, op. cit.*, pp.107-118.

² PENOT-LACASSAGNE Olivier, « Le théâtre : état d'exception », dans HUBERT Marie-Claude et BERTRAND Michel (éd.), *Jean Genet du roman au théâtre*, Presses universitaires de Provence, 2011, p.159.

³ GOLDMANN Lucien, *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971, p.71 (cité dans ROUSSEVILLE Laurie, « Le marxisme de Lucien Goldmann et le "théâtre de la révolte" de Jean Genet », dans CONTEXTES [En ligne], n°25, 2019, <http://journals.openedition.org/contextes/8442> (consulté le 14 mai 2026)).

⁴ Dans son article portant sur les liens entre le marxisme de Goldmann et le théâtre de Genet, Rousseville propose l'explication selon laquelle la lutte des classes serait un élément structurant du théâtre, non pas seulement en tant

humoristique qui remplisse cette fonction critique, et ce à travers deux procédés principaux, les deux étant à comprendre à l'aune de la structure dramaturgique elle-même en ce qu'ils s'ancrent profondément dans la forme dialogique du théâtre.

Le premier est donc la parodie : soutenue par le jeu des acteurs, elle permet de dévoiler le caractère risible d'un monde gouverné par la seule valeur d'échange. C'est le tragique appliqué à des considérations prosaïques dans *Naïves hirondelles* par exemple (« Pourquoi je l'ai vendu, mon side-car ! », dit en pleurant Bertrand à la fin du deuxième acte), mais c'est plus largement le comportement enfantin des personnages, qui tourne en dérision la figure du consommateur moderne. C'est ce procédé qui fait se rapprocher l'écriture de Dubillard du « détournement par excès » baudrillardien : « La parodie fait s'équivaloir soumission et transgression, et c'est là le crime le plus grave, *puisqu'il annule la différence où se fonde la loi*. [...] C'est donc là, *au défaut du réel*, qu'il faut viser l'ordre¹ », écrit le sociologue dans *Simulacres et simulation*.

Le second procédé est le mot d'esprit. En reprenant l'analyse proposée par Freud dans ce qui est sans doute l'une des contributions les plus précieuses portant sur l'écriture humoristique en tant que procédé à la fois rhétorique et psychique, à savoir l'essai intitulé *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, il apparaît que nous pouvons distinguer deux types de « Witz » dans l'écriture dubillardienne. D'une part, le Witz dit « cynique », qui a une fonction éminemment politique en ce qu'il vise généralement une institution. On le retrouve par exemple dans ...*Où boivent les vaches* :

FÉLIX : J'ai déjà été interviewé des vingtaines de fois. Il vous serait facile de recopier. Je vous donne les références et...

LE REPORTER : Non, monsieur, merci. On ne se copie pas les uns les autres, professionnellement. Jamais. On finirait par se sentir inutile.

FÉLIX : Ah !

Il réfléchit.

Et vous ne l'êtes pas.

LE REPORTER : Quoi ?

FÉLIX : Inutile.

LE REPORTER : Si vous me permettez, c'est moi qui vous poserai les questions. Nous en aurons fini plus vite².

que « rapport de force entre prolétariat et bourgeoisie, mais plutôt comme principe structurant de l'histoire et force motrice de l'action théâtrale. » (*Ibid.*)

¹ BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, op. cit., p.38.

² DUBILLARD Roland, ...*Où boivent les vaches*, op. cit., p.18.

Cinglante ironie de Félix, qui parvient à montrer toute la vacuité du rôle de son interlocuteur à l'aide d'une simple formule (« Et vous ne l'êtes pas »). D'autre part, il est également le *Witz* dit « sceptique » qui, à la différence du mot d'esprit obscène, agressif ou cynique, n'attaque pas « une personne ou une institution, mais la sûreté de notre jugement lui-même, qui est l'un de nos biens spéculatifs¹. » Chez Dubillard, cet ébranlement des certitudes les plus communes prend souvent place sur le terrain du langage, ce qui permet de révéler la faiblesse et la contingence des catégories qu'il dispose : c'est le rôle que revêt l'épigramme dans *Les crabes*, qui met à mal l'opposition ontologique entre l'Autre et le Même, par exemple, mais c'est également le fondement même de tous les *Diablogues*, qui n'ont de cesse de remettre en question les certitudes les plus établies.

In fine, l'écriture humoristique revêt chez Dubillard une fonction éminemment politique en ce que les multiples procédés que l'auteur dispose (parodie, *Witz* « cynique » et « sceptique ») ont pour vocation d'ébranler d'une manière ou d'une autre l'ordre établi : la parodie moque généralement la société de consommation, le *Witz* « cynique » attaque les institutions, tandis que le *Witz* « sceptique », en dévoilant l'irrationalité du monde et de nos jugements, parvient à remettre en cause le fondement de tout ordre quel qu'il soit.

3.3.3. La vengeance du réel

Chez Dubillard, l'écriture humoristique détient donc une fonction critique en ce qu'elle permet de tourner en dérision la « société du spectacle » ainsi que les institutions qui la soutiennent. Ce « détournement par excès », volontiers léger et parodique, contraste cependant avec la violence qui transparaît à de nombreuses reprises dans son œuvre : la mort de la mère (puis de Félix lui-même) dans ...*Où boivent les vaches*, le meurtre de Monsieur dans *Les crabes*, l'atmosphère tragique et sanguinaire d'*Il ne faut pas boire son prochain*, etc. Il semble que cette violence nuance le constat que nous avons dressé plus tôt, à savoir celui d'un passage d'un paradigme à un autre, de la « représentation » à la « simulation ».

Pour comprendre cette violence, il semble qu'il faille revenir sur le concept de simulation théorisé par Baudrillard, et plus généralement sur l'ensemble de son œuvre en la situant comme l'expression d'une certaine idéologie, que cette philosophie prétend pourtant

¹ FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988 (Folio essais), p.219.

dénoncer par ailleurs. Car la simulation, clef de voûte de la pensée de Baudrillard, apparaît en fait comme le rêve, l'idéal de l'idéologie néo-capitaliste : le fantasme d'une société qui aurait définitivement occulté la *réalité* du procès de production pour se constituer en un pur univers de signes totalement aseptisé. Dans *L'échange symbolique et la mort*, il écrit ainsi :

On ne détruira jamais le système par une révolution directe, dialectique, de l'infrastructure économique ou politique. Tout ce qui produit de la contradiction, du rapport de forces, de l'énergie en général, ne fait que retourner au système et l'impulser, selon une distorsion circulaire semblable à l'anneau de Möbius. [...] [Le système] n'a que faire de violence ou de contre-violence réelle, il vit de violence symbolique¹.

Déplacer dans le champ du symbolique la violence qui s'exercerait sinon directement, *réellement*, sur les détenteurs du pouvoir : voilà le fantasme de toute idéologie. En ancrant sa théorie sur le terrain de l'échange symbolique, Baudrillard délaisse donc l'économie politique marxienne au profit d'une anthropologie structuraliste nécessairement antidialectique. Comme le montre Anselm Jappe, ce revirement de sa pensée remplit en réalité une fonction idéologique précise :

Le « nouvel esprit du capitalisme » qui s'est mis en place après 1968 avait besoin de désamorcer les aspects les plus radicaux de la critique sociale apparue au cours des années 1960, mais en sauvegardant ses aspects potentiellement « modernisateurs ». Qu'il l'ait voulu ou non, Baudrillard a en effet servi un besoin social bien précis de son époque : fournir une apparence de pensée radicale qui offre surtout la conviction de « ne pas être dupe », d'avoir compris le jeu, de ne pas se faire avoir, de ne pas « y croire », mais qui ne mène à aucune conséquence, parce qu'elle est ouvertement nihiliste et sans ouverture sur une pratique possible².

Si elle traduit une certaine idéologie, la pensée de Baudrillard n'en est pas pour autant dépourvue d'intérêt : en exprimant cette idéologie, elle la met également au jour et dévoile ainsi les idéaux du néo-capitalisme.

Pour revenir à Dubillard, il semble que le *surgissement* de la violence, de la mort – *in fine* du *tragique* – dans son œuvre doive ainsi être compris comme une sorte de « retour de bâton » infligé à un monde qui entendait se passer de la réalité pour se constituer en un pur univers de signes³. Ni représentation ni simulation donc, mais un entre-deux qui dévoile les apories constitutives de chacun de ces paradigmes (Dubillard étant, là encore, fidèle à lui-même) : si la relation entre le signe et son référent n'est plus naturelle, ce dernier n'a pas disparu pour autant (ce qui est le postulat de l'œuvre de Baudrillard). Si ce référent disparaît dans l'univers des *mass media*, qui n'est que production de signes déconnectés de toute réalité objective, le théâtre de Dubillard parvient, à travers un surgissement du tragique, à reconvoquer

¹ BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., pp.65-66.

² JAPPE Anselm, *Un complot permanent contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*, op. cit., p.112.

³ La logique formelle issue du rationalisme est l'expression d'une telle idéologie, et il est donc significatif qu'elle soit mise à mal par Dubillard tout au long de son œuvre.

la *pesanteur* du référent dans un monde qui prétend à la *grâce* du pur signifiant, c'est-à-dire à son accomplissement au service de l'idéologie fonctionnaliste. La seule présence de la parodie dans la dramaturgie dubillardienne invalide en réalité l'idée d'une simulation pure : la parodie postule une réalité à parodier, à détourner. Sans référent, pas de parodie, mais un non-sens total, une irrationalité parfaite.

Conclusion

Au terme de ce parcours à travers l'œuvre dramaturgique et les *Carnets en marge* de Roland Dubillard, il est donc apparu que les grands thèmes qui structuraient cette œuvre étaient profondément marqués par les nombreuses mutations qui ont bouleversé le rapport de l'individu au monde dans la seconde moitié du vingtième siècle. Le constat du caractère absurde et iconoclaste de cette œuvre a pu ainsi être nuancé en replaçant celle-ci dans son contexte historique, politique, social et esthétique. L'une des hypothèses centrales de ce mémoire aura précisément consisté à montrer que l'œuvre de Dubillard entretient un rapport profond avec les mutations de la société d'après-guerre, et plus particulièrement avec les phénomènes d'aliénation et de réification analysés par une partie de la philosophie marxiste du vingtième siècle. Sans faire de Dubillard un auteur « engagé » au sens traditionnel du terme, nous avons tenté de montrer que son théâtre mettait néanmoins en scène une crise historique du rapport au monde à travers un rapport toujours problématique aux objets, au langage et à l'Autre.

Cette analyse, d'une relative généralité, ne pouvait cependant se départir d'une analyse concrète de l'œuvre du dramaturge. Aussi les interprétations que nous avons proposées de ...*Où boivent les vaches*, puis de *Naïves hirondelles*, *Les crabes ou Les hôtes et les hôtes* et *Il ne faut pas boire son prochain* ont-elles eu pour but de montrer que cette œuvre apparaissait d'une certaine manière comme le symptôme d'un bouleversement plus profond ayant trait au statut du signe, mais également à la situation politique et sociale concrète de l'immédiate après-guerre – ces deux dimensions étant bien sûr indissociables dans le cadre d'une analyse matérialiste. Ainsi, les malentendus incessants, les glissements sémantiques ou les dialogues circulaires qui caractérisent les pièces de Dubillard ne traduisent pas une simple fascination pour l'absurde : ils rendent sensibles les contradictions d'un monde où les signes semblent progressivement se détacher de toute référence à une quelconque expérience vécue. À cet égard, les analyses de Lukács, puis de Debord et de Baudrillard nous auront permis d'éclairer la manière dont le théâtre dubillardien donne à voir un univers dominé par l'abstraction et la séparation.

Le rôle central accordé aux objets dans les pièces étudiées participe également pleinement de cette dynamique. En arrachant les objets à leur fonction ordinaire pour les porter à la scène dans leur étrangeté la plus crue, Dubillard révèle leur caractère problématique et profondément ambigu. L'objet n'est plus ici un simple accessoire du drame : il devient le lieu même où se cristallisent les contradictions inhérentes au monde moderne et à la société de

consommation. Support de la communication en même temps qu'obstacle à toute véritable compréhension, il matérialise sur scène le hiatus entre les êtres et leur environnement dans un monde profondément marqué par l'aliénation.

Cette réflexion sur les objets se double ainsi d'une réflexion sur le langage. Tout au long de son œuvre, le dramaturge interroge la capacité des mots à saisir le réel, mais également leur pouvoir d'institution de ce réel. En mettant à mal la relation stable entre signifiant et signifié, Dubillard expose les failles d'un langage qui ne garantit plus l'accès à une vérité partagée. Ses pièces mettent ainsi en scène un monde où la communication demeure toujours menacée par l'équivoque, la répétition ou l'incohérence. Cependant, si le sens vacille sans cesse, le théâtre dubillardien n'en demeure pas moins traversé par la quête obstinée d'une présence authentique, d'une parole qui parviendrait enfin à rejoindre l'expérience vécue – ainsi la quête d'une subjectivité absolue qui fait se rapprocher certaines caractéristiques de son œuvre de la poétique surréaliste.

Il a également été montré que l'un des grands thèmes dubillardiens, à savoir l'impossibilité d'une appréhension consistante du monde – le réel excède toujours les catégories qui tentent de le saisir – se trouve redoublé dans son théâtre par les nombreuses références intertextuelles (philosophie, psychanalyse, littérature) qu'il suggère, laissant le critique dans le « manque de la vraie solution¹ », pour reprendre les mots de l'auteur lui-même. Le théâtre de Dubillard est donc, conformément aux topos qu'il déploie tout au long de son œuvre, un théâtre liquide, mouvant, qui parvient à redonner au réel sa multiplicité et son mouvement face aux tentatives de prise de la pensée, de la technique et du langage.

Ces aspects centraux de l'œuvre de Roland Dubillard ont ainsi pu être rapportés à la forme même du drame, ce qui nous a permis d'esquisser le rôle que revêt ce médium pour l'auteur. Il est ainsi apparu que le choix du théâtre se révélait indissociable de la fonction critique accordée à la littérature par le dramaturge. Dubillard est ainsi apparu comme un fin analyste des problèmes posés par la société de son temps, mais également comme un théoricien de premier plan de la forme théâtrale elle-même. En effet, en montrant la cohérence de cette pensée et de cette œuvre, il a été possible de la faire dialoguer avec des figures centrales de la pensée de la seconde moitié du vingtième siècle, et d'y trouver des échos aux théories de contemporains de Dubillard comme Guy Debord ou Jean Baudrillard. Le concept de simulation théorisé par ce dernier a ainsi pu être appliqué au drame dubillardien afin d'en dévoiler la

¹ DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, op. cit., p.563.

pertinence, mais également les limites que l'écriture parodique et le tragique parviennent à dévoiler.

Il semble que cette modeste contribution à l'étude de l'œuvre de Roland Dubillard pourrait être élargie aux autres pièces de l'auteur n'y ayant pas été traitées, notamment *La maison d'os* et *Le jardin aux betteraves*. En effet, il s'est agi d'appliquer à cette œuvre un cadre d'analyse susceptible d'éclairer les autres productions du dramaturge, mais potentiellement aussi d'autres œuvres d'auteurs qui mettent en jeu des questionnements analogues portant notamment sur le rapport à l'Autre, au langage, aux objets ainsi qu'à la subversion de l'ordre social.

Bibliographie

A) Sources primaires

Œuvres de Roland Dubillard

DUBILLARD Roland, *Carnets en marge*, Paris, Gallimard, 1998.

DUBILLARD Roland, *Les dialogues et autres inventions à deux voix*, Paris, Gallimard, 1998 (Folio).

DUBILLARD Roland, *Il ne faut pas boire son prochain*, Paris, Gallimard, 1998 (Le Manteau d'Arlequin).

DUBILLARD Roland, *...Où boivent les vaches*, Paris, Gallimard, 1973 (Le Manteau d'Arlequin).

DUBILLARD Roland, *Naïves hirondelles*, Paris, Gallimard, 1962 (Folio théâtre).

DUBILLARD Roland, *La maison d'os*, Paris, Gallimard, 1966.

DUBILLARD Roland, *Le jardin aux betteraves : pièce en deux actes*, Paris, Gallimard, 1969 (Le Manteau d'Arlequin).

DUBILLARD Roland, *Si Camille me voyait...* suivi de *Les Crabes ou Les Hôtes et les hôtes*, Paris, Gallimard, 1971 (Le Manteau d'Arlequin).

DUBILLARD Roland, *Je dirai que je suis tombé* suivi de *La boîte à outils*, Paris, Gallimard, 2003 (Poésie/Gallimard).

Baudrillard et Debord

BAUDRILLARD Jean, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987.

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976 (Tel).

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 (Tel).

BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972 (Tel).

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Gallimard, 1981 (Tel).

COCHARD Bertrand, *Guy Debord et la philosophie*, Paris, Hermann, 2021 (Philosophie).

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (Folio essais).

DEBORD Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006 (Quarto).

JAPPE Anselm, « Baudrillard, détournement par excès », *Lignes*, 2010/1, n°31.

JAPPE Anselm, *Guy Debord*, 3^e édition, Paris, La Découverte, 2020 (La Découverte Poche).

JAPPE Anselm, *Un complot permanent contre le monde entier. Essais sur Guy Debord*, Paris, L'Échappée, 2023 (Versus).

B) Sources secondaires

Sur l'œuvre de Roland Dubillard

ESCAMEZ Charlotte, *Roland Dubillard et le comique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Robin WILKINSON (dir.), *Europe* (« Roland Dubillard »), n°1065, Paris, 2018.

WILKINSON Robin, *Le théâtre de Roland Dubillard : essai d'analyse sémiologique*, Berne, Peter Lang, 1989.

Sur la littérature et le théâtre

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Payot & Rivages, 1938 (Petite Bibliothèque Payot Classiques).

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 (Points).

BARTHES Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 2015 (Points).

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais).

BOUCHARENC Myriam, « L'avenir d'une allusion : surréalisme et écriture automatique », dans « L'allusion en poésie », numéro thématique, *Littératures*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2002.

GOLDMANN Lucien, *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971.

- GOLDMANN Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1976 (Tel)
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1986 (Tel).
- GOLDMANN Lucien, *Sciences humaines et philosophie*, suivi de *Structuralisme génétique et création littéraire*, Paris, Éditions Delga, 2014.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1991 (Folio essais).
- JENNY Laurent, « Les aventures de l'automatisme », dans « Matière de poésie », numéro thématique, *Littérature*, n°72, 1988.
- GARRETTE Robert, « La vie antérieure d'*ennui* d'après les tragédies de Racine et les *Pensées* de Pascal », dans PEYLET Gérard (éd.), *L'ennui*, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
- LUKÁCS Georg, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1968 (Tel).
- LUKÁCS Georg, « Raconter ou décrire ? », trad. G. Fondu, M. Joulin, G. Mahéo, A. Maufrais et E. Perchais, Paris, Éditions critiques, 2021.
- MAETERLINCK Maurice, *Le Trésor des humbles*, 3^e éd., Paris, Mercure de France, 1896.
- PENOT-LACASSAGNE Olivier, « Culture ou barbarie », dans *Les Temps Modernes*, n°687-688, 2016/1.
- PENOT-LACASSAGNE Olivier (éd.), *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*, Paris, Les presses du réel, 2022.
- PENOT-LACASSAGNE Olivier, *Le surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945 : colloque de Cerisy-la-Salle, 2-12 août 2006*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2008.
- PENOT-LACASSAGNE Olivier, « Le théâtre : état d'exception », dans HUBERT Marie-Claude et BERTRAND Michel (éd.), *Jean Genet du roman au théâtre*, Presses universitaires de Provence, 2011.
- PIRET Pierre, « Capturer l'inconsistant : une voie dramaturgique. En relisant Roland Dubillard », dans *Le théâtre à l'ère de la reproductibilité technique*, colloque international organisé par Arnaud Rykner, Paris, Institut Universitaire de France (IUF) / Institut de Recherche en Études théâtrales (IRET, Sorbonne Nouvelle), 2-4 avril 2025, à paraître.

PIRET Pierre, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, ZOBBERMAN Pierre et GARNIER Xavier (éd.), Presse Universitaires de Vincennes, 2006.

PIRET Pierre, « Causalité et incomplétude. En relisant *Les Nègres*, de Jean Genet », <https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/1965-1.pdf> (consulté le 5 mai 2026).

PIRET Pierre (éd.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes, Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007 (Champs visuels).

PIRET Pierre, *Le chant du signe. Dramaturgies expérimentales de l'entre-deux-guerres*, Strasbourg, Circé, 2024 (Penser le théâtre).

ROUSSEVILLE Laurie, « Le marxisme de Lucien Goldmann et le "théâtre de la révolte" de Jean Genet », dans ConTEXTES [En ligne], n°25, 2019, <http://journals.openedition.org/contextes/8442> (consulté le 14 mai 2026).

RYKNER Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.

RYKNER Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2003 (Folio essais).

SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 2012, (Tel).

Sur la philosophie et la psychanalyse

ADORDNO Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.

BADIOU Alain, « Maîtres et esclaves chez Hegel », dans *Sud/Nord*, 2016/2, n°27, pp.35-47.

BATAILLE Georges, « La structure psychologique du fascisme », dans *Hermès*, 1989/2, n°5-6.

BELLANTONE Andrea, « Hegel en France : de Cousin à Hyppolite », dans *Cahiers critiques de philosophie*, 2008/2, n°6, pp.191-219.

- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, trad. de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Frédéric Joly et Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2022 (Petite Bibliothèque Payot Classiques).
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Editions La Découverte, 2006 (La Découverte poche).
- CLOUSCARD Michel, *Le capitalisme de la séduction*, Paris, Éditions Delga, 2015.
- CLOUSCARD Michel, *Néo-fascisme et idéologie du désir*, Paris, Éditions Delga, 2013.
- DUFOURMANTELLE Anne et DERRIDA Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (Tel).
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1992 (Folio essais).
- HEGEL G.W.F., *Phénoménologie de l'Esprit I*, trad. de l'allemand par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, 2002 (Folio essais).
- HORKEIMER Max et ADORNO Theodor W., *La Dialectique de la raison*, trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983 (Tel).
- JIMENEZ Marc, « Adorno, esthétique (A) », dans KRISTANEK Maxime (éd.), *L'Encyclopédie philosophique*, 2022, <https://encyclo-philos.fr/> (consulté le 30 avril 2026).
- LARUE-TONDEUR Josette, *Ambivalence et énantiosémie*, Sciences de l'Homme et Société, Université de Nanterre – Paris X, 2009.
- LEFEBVRE Henri, *Le matérialisme dialectique*, Paris, PUF, 1990 (Quadrige).
- LUCÁKS Georg, *Histoire et conscience de classe*, trad. de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960 (Arguments).
- MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. de l'anglais par Monique Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- MARX Karl, *Œuvres*, éd. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade).

MCLUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris, CNRS éditions, 2017.

NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, trad. de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, 2000 (Les Classiques de la Philosophie).

ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération*, trad. de l'allemand par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2017.

WITTGENSTGEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de l'anglais par Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993.

Autres œuvres citées

ARAGON Louis, *Elsa*, Paris, Gallimard, 1959 (Poésie).

ARASSE Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais).

BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de minuit, 2004 (Double).

BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 2005.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1985 (Folio essais).

CHAPOUTOT Johann, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.

ENGELS Friedrich, « Discours sur la tombe de Karl Marx », dans *L'Humanité*, 14 mars 1933.

PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Le Livre de Poche, 1992 (Classiques).

RACINE Jean, *Bérénice*, Paris, Gallimard, 1994 (Folio théâtre).

VALÉRY Paul, « La Crise de l'Esprit », dans *La Nouvelle Revue Française*, n°69, 1919.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
THE DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY